QRG

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 37 - vol. 10 - marzo 2010

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

www.rlesh.110mb.com

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu

Directora general
Esther Pozo Campos

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Samuel Paz Zaldívar

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
viñeta de «Marcianeros» de
Francisco Solano López

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2010 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

SOCIOLOGÍA

Cecilia Jaime González
La historieta mexicana como un reflejo de la ciudad. El caso de «La familia Burrón» **1**

AUTORES

Carlos Reyes G.
Alberto Breccia: el trazo revolucionario (2) **21**

Lucas Berone
H. G. Oesterheld, narrador de la última experiencia **35**

La historieta mexicana como un reflejo de la ciudad
El caso de «La familia Burrón»

Cecilia Jaime González
Arquitecta y licenciada en Filología Clásica, Centro de Investigación y Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM, México

Resumen

El presente artículo hace un análisis de la historieta «La familia Burrón» a través de dos propuestas sociológicas de Armando Bartra y Óscar Lewis a fin de demostrar el profundo arraigo de la historieta en la sociedad mexicana y cómo aquella –específicamente la historieta aquí analizada– retrata la vida cotidiana de la Ciudad de México, enfatizando los capítulos desarrollados en los contextos urbanos más pobres y capítulos esporádicos en contextos de periferia radical (zonas conurbadas, marginales o rurales).

Abstract

This article analize the comic «La familia Burrón» (The Burron Family) from two perspectives: Armando Bartra's and Oscar Lewis' sociological proposals, in order to demonstrate the strong link between comics and Mexican society, and to show how –specially the comic analized here– this kind of literature portraits everyday life in Mexico City, focusing on chapters in poorest urban and sporadic peripheral (suburb, marginal, and rural areas) contexts.

«La nación no es un cómic, de acuerdo, pero sus habitantes, los que han sido y los que están siendo y deshaciendo, sí tienen a la historieta en el catálogo de sus orígenes»[1].

La historieta en México

La importancia de la historieta mexicana ha sido abordada como objeto de estudio por varios investigadores como Harold E. Hinds Jr. y Charles M. Tatum, «No solo para niños. La historieta mexicana en las décadas del sesenta y del setenta»; la obra de Anne Rubenstein «Del *Pepín* a los *Agachados*. Cómics y censura en el México posrevolucionario»; así como la enorme tarea traducida en los varios volúmenes de Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, «Puros cuentos: la historia de la historieta en México»; o el estudio específico sobre «El mundo imaginario de la historieta mexicana» de Genaro Zalpa por citar solo algunos de los estudios más importantes sobre el tema.

Podemos pues darnos cuenta que la historieta ha sido un campo fértil para quienes buscan abordar el estudio de la sociedad mexicana a partir de lo que lee, a partir de la literatura de más fácil acceso; por ejemplo, Irene Herner en

«Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México» explica que en 1977 se editaban en México setenta millones de ejemplares de historietas y fotonovelas, de los cuales el ochenta por ciento eran *cuentos* y el veinte por ciento fotonovelas[2]. Y Aurrecoechea afirma que a mediados de la década del ochenta el lector mexicano se convirtió en el mayor consumidor de historietas en todo el mundo cuando el promedio anual de lectura de historietas alcanzó los dos mil millones[3].

Posibles orígenes de la historieta en México. Las diversas posturas

Por principio de cuentas tendríamos que definir el concepto de historieta. Existen varias acepciones de dicho producto.

1. Para Roman Gubern la historieta es una «estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética [...] constituyen un medio expresivo perteneciente a la familia de los medios nacidos de la integración del lenguaje icónico y del lenguaje literario»[4].

2. Aurrecoechea y Bartra utilizan el término *historieta* para designar las publicaciones que combinan imágenes y texto para comunicar un mensaje[5].

Sin embargo, si atendemos a estas definiciones tan amplias, situar el origen de la historieta en México tendrá severas complicaciones pues podríamos afirmar –como lo hace Irene Herner– que la historieta nace con los códices prehispánicos, o señalar las viñetas del siglo XIX también como historieta; sin embargo aquí nos ceñiremos a las diversas posturas.

Hinds y Tatum presentan una lista de los posibles orígenes de la historieta en México:

1. La literatura popular ilustrada publicada por entregas en los periódicos.

2. Las revistas de sátira política ilustradas.

3. La caricatura política de una sola viñeta.

4. Los *premios* dentro de las cajetillas de cigarros en forma de viñetas en serie que contaban una historia al estilo de las historietas[6].

5. Los volantes ilustrados, los folletines de una sola hoja.

6. Los panfletos del célebre grabador José Guadalupe Posadas.

Sobre la fecha del inicio de la historieta existen –igualmente– varias posturas: para Zalpa, por ejemplo, su origen se sitúa en 1918, cuando «algunos periódicos empiezan a publicar tiras cómicas con los personajes de Chupamirto, Adelaido el conquistador y Mamerto»[7]; Hinds y Tatum, por su parte, señalan que la primera tira cómica, considerada genuinamente mexicana, apareció en 1921[8] cuando el periódico *El Heraldo* le encargó una tira diaria a Salvador Pruñeda quien creó a «Don Catariño», una tira de humor sobre un charro mexicano.

En cuanto a la historieta propiamente dicha –afirman– apareció en la década del treinta con la revista *Paquín* que se empieza a editar en 1934, a esta le siguieron *Paquito* en 1935, así como *Pepín* cuyo primer número apareció en marzo de 1936[9] y *Chamaco* en 1936, Posteriormente el término *pepines*[10] se empleará para designar a toda clase de publicación considerada por el Estado vulgar o reprochable, y que por ello debía ser censurada.

Épocas de prosperidad e historietas más populares

Los años abarcados entre la década del treinta y la del cincuenta son considerados los de esplendor de la historieta mexicana. A este período se le conoce como *la época de oro* por varias razones: porque varias de las historietas más célebres surgieron en esos años; porque el consumo de historietas era enorme; porque «el aumento de la producción y la demanda, la feroz competencia entre las empresas editoriales, las mejoras salariales para los escritores y artistas, y una gran cantidad de talento humano creador e innovador contribuyeron a que la industria editorial prosperara y estimulara la aparición de más historietas»[11].

Armando Bartra y Aurrecoechea hablan sobre la importancia social que tiene la historieta durante las décadas de *la época de oro* afirmando que: «Para tres generaciones de mexicanos los monitos han sido silabario y cartilla de lectura, lección de Historia, fuente de educación sentimental, acceso a mundos exóticos y materia prima de sueños, satisfacción vicaria de frustraciones económicas, sociales y sexuales. Las historietas han creado mitos y consagrado ídolos, han fijado y dado esplendor al habla popular, han ratificado nuestro machismo y nuestra fe guadalupana»[12].

Ahora, entre las historietas más populares de esta época Hinds y Tatum[13] incluyen las siguientes (se señala en esta lista la fecha en que iniciaron su publicación, el nombre del argumentista y el artista gráfico, una pequeña descripción del género que trataban y, entre paréntesis, la revista en que aparecían):

– 1935 ca.: «A batacazo limpio»[14] y «La bruja Rogers» de Rafael Araiza, publicadas en *Paquín*, también se publica una versión en el *Chamaco*[15] (testimonio de Monsiváis en su ensayo «Sobre los ochenta años de Gabriel Vargas»).

– 1936: «Adelita[16] y las guerrilleras» de José Guadalupe Cruz[17], una historia de amor que acontece durante la Revolución (*Paquito*).

– 1936: «Los supersabios» de German Butze, una serie de aventuras juveniles escapistas y de ciencia ficción. Según los datos presentados en el «Catálogo de la Hemeroteca Nacional», es la segunda serie en importancia en la historia de la historieta, superada por «La familia Burrón». «La serie nació el 27 de enero de 1936 en *Novedades*»[18], y hacia fines de la década del cincuenta la serie se publica en formato individual de 32 páginas.

– 1937: «El charro negro» de Alfonso[19] Mariño Ruiz en argumentos y gráfica (*Chamaco*).

– 1939: «Rolando el rabioso» de Gaspar Bolaños Villaseñor en argumentos y gráfica (*Chamaco*).

– 1945 ca.: «Almas de niño» de Yolanda Vargas Dulché con gráfica de Alberto Cabrera –y en una segunda época con dibujos de Sixto Valencia–, moldeada en *Our Gang*[20] (la pandilla). Esta historieta es más conocida por el título que se le dio durante la década del sesenta –«Memín Pingüín»–: narra las aventuras de Memín y sus amigos Carlangas, Ernestillo y Ricardo, cuyo lugar de reunión es la escuela pública Benito Juárez y el escenario de todas sus aventuras es su barrio y las calles de la ciudad.

– 1948: «El señor Burrón o vida de

perro» de Gabriel Vargas. En 1953 adopta el título definitivo de «La familia Burrón» cuando abandona las páginas del *Pepín*. Se trata de una crónica humorística de una familia urbana de clase media baja. Sus personajes nacen, según información otorgada en el «Catálogo de la Hemeroteca Nacional», como personajes secundarios de «Los superlocos», también de Vargas en 1948. «Al principio, como muchos otros productos de la industria cultural en México, "La familia Burrón" acata un formato norteamericano clásico. Pronto lo subvierte. En este caso, la inspiración obvia es "Educando a papá" ("Bringing up Father") de Geo McManus, con su repertorio inevitable: el padre aguantador, la madre imperiosa y finalmente sujetable, los amigos sonsacadores y los hijos convencionales»[21]. Sobre los temas tratados, los personajes y las demás características y los detalles de la historieta hablaremos más adelante.

– 1950 ca.: «El hijo de Wama»[22] de Joaquín Cervantes Bassoco (en argumentos y gráfica). Un precursor de los cómics de aventura de la selva y el mar (*Chamaco*).

– 1950 ca.: «El Santo» de José Guadalupe Cruz: una mezcla de historieta y fotonovela de aparición semanal, protagonizada por un luchador enmascarado.

Monsiváis agregará en su ensayo «Sobre los ochenta años de Gabriel Vargas»:

– 1953 ca.: «Máximo Tops» de Abel Quezada.

- s. d.: «Chivo y Chava» y «La familia Cursi-Lona» de Bismark Mier; sin embargo, estas no aparecen en el «Catálogo de la Hemeroteca Nacional».

Las estadísticas de lectura de historieta
La lectura de mano en mano

A lo largo de su existencia la historieta ha sido vista desde todos los ángulos, hay declaraciones tan tajantes como la que hace el escritor Efrén Hernández en 1940 señalando las terribles consecuencias que acarrearía la lectura de *monitos*: «este dulce niñito de mirada todavía limpia, de sonrisa graciosa, que se pasa, al parecer inofensivamente largas horas volteando las páginas de su *paquín*, pues este, si continúa con este uso [...] mentalmente jamás deberá ser menos que un niño, sus circunvoluciones cerebrales, su espina vertebral, irá uniformándose, los jugos de su tuétano irán ensombreciendo, su corazón se irá secando y cuando sea grande, será otro pobrecito sin penetración, ciego, ignorante, quimerista, seco y ególatra, bueno solo para candidato a presidio, para general matón, para mercader, para estafador»[23].

Sin embargo, declaraciones como esta solo confirman la amplia difusión y el enorme porcentaje de lectura que tenía la historieta. Anne Rubinstein, al igual que Hernández, insiste en menospreciar el contenido y la calidad gráfica de la historieta mexicana, pero, a pesar de que acepta la enorme popularidad de que gozaban debido a que entre sus páginas se contaba con géneros tan distintos que podían abarcar varios estratos de la población, se equivoca cuando supone que el atractivo y la afinidad de los géneros con la población mexicana de ningún modo significa que existiera alguna influencia entre sus lectores.

«Estas historietas han sido enormemente populares, pero eso no las hace

buenas, ni siquiera interesantes. No tiene mayor sentido aplicarles los instrumentos de la historia del arte o de la crítica literaria [...]. El enorme atractivo de las historietas y los géneros afines no significa que tuviesen alguna influencia sobre sus millones de lectores»[24].

Hagamos pues un análisis, por un lado del porcentaje de producción y consumo que tuvieron las historietas, y por otro de la cantidad de veces que se leían, pues es bien sabido por todos, al menos por todos los mexicanos, que una historieta pasa de mano en mano y se lee más de una vez. Ramón Valdiosera (guionista y dibujante en la revista *Chamaco*) afirma que mucha gente aprendió a leer para poder acercarse a los pepines.

Para Hinds y Tatum la cifra más aceptada por quienes buscan hacer estimaciones es que «en 1970-1971 se producían mensualmente de veintiocho a treinta millones de historietas, cerca de cincuenta y seis millones en 1976-1977 y algo así como ochenta millones en 1981-1982»[25] y también hemos mencionado la cifra que proporciona Irene Herner referida a la producción de historietas en 1977, sin embargo aquí hablaremos sobre todo de la popularidad, y por tanto de su lectura, pues, si bien varias historietas son leídas y luego desechadas, muchas otras pasan de lector en lector de innumerables formas:

«Las historietas se prestan gratuitamente a familiares, amigos y compañeros de trabajo; se hallan a disposición de los clientes en algunos negocios, por ejemplo, en las peluquerías, puestos de jugos y sitios de aseo de calzado; las compran de manera colectiva los miembros de círculos de lectura para compartir el costo y, luego, se las pasan unos a otros; se leen en voz alta a grupos que pagan por ello, sobre todo en pueblos pequeños con altas tasas de analfabetismo; los consumidores de primera mano las alquilan a sus conocidos en el trabajo, por ejemplo; los comerciantes las alquilan para ser leídas *in situ* [...]; algunos vendedores de los puestos de periódicos permiten que el consumidor lea todos los títulos nuevos a cambio de una cuota mensual fija; se venden en el mercado de segunda mano, aproximadamente, por un tercio o la mitad de su valor original, o se cambian al dos por uno»[26].

Armando Bartra señala que una historieta que se compra se lee cinco veces y que si se añaden las rentas, ventas de segunda mano, cambios y la lectura de los clientes a determinado establecimiento que ofrezca su lectura gratuita, esta cifra puede aumentar hasta a doce veces.

Escoger la *Familia Burrón* como historieta específica para el análisis del trabajo que aquí se propone responde fundamentalmente a que es, junto con *El Libro Semanal*, la única historieta que permanece a la venta desde aquellos años de la década del cuarenta con historias originales y no reediciones de números ya publicados como es el caso de *Memín Pingüín* o *Lágrimas, Risas y Amor*.

Hemos hablado ya del origen de esta historieta enmarcado en *la época de oro* del cómic mexicano así que nos ceñiremos aquí a mencionar los temas que trata para, en apartados posteriores, analizar dichos temas desde las perspectivas presentadas en el punto II, que intentan hacer dicho análisis a partir de las categorías propuestas por un lado por Lewis en su *cultura de la pobreza* y por

otro lado por Armando Bartra y su estudio sobre la *utopía de la escasez* y el sistema del campesinado o de los *orilleros*.

Cada uno de estos análisis servirá para estudiar a la historieta desde dos enfoques. Vargas presenta, en la inmensa mayoría de las entregas mensuales, un capítulo enmarcado en el entorno urbano de la vecindad del Callejón de Cuajo y las calles de ese barrio, debe sobrentenderse claro, que esta vecindad y este barrio están inscritos en el Centro Histórico de la Ciudad de México y es por tanto el retrato de esos habitantes. Sin embargo, nos ha regalado también varios capítulos que se desarrollan en un contexto rural o de periferia radical; tal es el caso de la Colonia El Terregal, lugar de asiento de la pareja de pepenadores don Susano Cantarranas y la Divina Chuy, o el pueblo La Coyotera, cuna del cacicazgo y dominio del mandamás don Briagoberto Memelas. De este modo cada una de las lecturas hechas sobre estos autores servirá para analizar lo urbano y lo rural, es decir, Lewis nos auxiliará para interpretar la historieta cuyos contenidos se desarrollen en la ciudad y Bartra lo hará con el contexto rural. A continuación presentaremos el análisis de los textos propuestos y las categorías que servirán para nuestro estudio.

Análisis de los textos de Armando Bartra contra el milenarismo y su postura sobre los orilleros y antropología de la pobreza de Óscar Lewis y su estudio sobre la subcultura de la pobreza

La pobreza en las naciones modernas y por ende en el México contemporáneo para Lewis sugiere «antagonismos de clases, problemas sociales y necesidades de cambios [...]. La pobreza viene a ser el factor dinámico que afecta la participación en la esfera de la cultura nacional creando una subcultura por sí misma»[27]. Cada uno de los autores que aquí analizaremos –Bartra y Lewis– presenta una perspectiva diferente de análisis de la pobreza. Es por esto que consideramos pertinente que ambas visiones fueran abordadas en el presente trabajo para conjuntar la historieta y los análisis que presentamos a continuación.

Para Lewis la subcultura de la pobreza se diagnostica mediante los sentimientos de desesperanza, apatía y desesperación presentes sobre todo en los países capitalistas y que hayan atravesado por un proceso de colonización. Existe asimismo una clara diferencia entre la pobreza y la subcultura de la pobreza, puesto que esta es considerada un *estilo de vida* que es compartido por la gente pobre en contextos históricos y sociales específicos y que puede ser descrita mediante cerca de setenta rasgos característicos. Lewis agrega a esta distinción el hecho de que la cultura de la pobreza «es a la vez un afán de adaptarse y una reacción de los pobres ante su posición marginal en una sociedad capitalista, de estratificación clasista y vigoroso individualismo»[28].

Los rasgos característicos con los que se puede describir a esta subcultura se dividen en dos grandes grupos: por un lado está el nivel familiar, en el que encontramos como condiciones fundamentales las siguientes: ausencia de niñez, unión libre o matrimonio de común acuerdo, alto porcentaje de aban-

dono por parte de los padres de familia hacia las mujeres e hijos, una clara tendencia hacia las familias unificadas por el matriarcado, fuerte predisposición hacia el autoritarismo y falta de intimidad; y por otro, el nivel individual que se caracteriza fundamentalmente por los sentimientos de marginalidad, indefensión, dependencia e inferioridad, una endeble estructura del ego, carencia del dominio sobre los impulsos, fuerte orientación hacia el presente y, por ende, una escasa capacidad en cuanto a hacer planes para el futuro, un sentido de resignación y fatalismo.

Bartra, sin embargo, nos presenta una imagen distinta de los campesinos, u orilleros, que mantienen desde la economía de la escasez un modo de vida alejado del *gran dinero* y que para el autor propone un sistema más equilibrado del hacer en el mundo. Para Bartra el capitalismo ha dejado nichos socioculturales que no comulgan con la idea de progreso que propugna dicho sistema económico, y que estos nichos a los que llama *humanidad profunda* han conservado otra forma de subsistencia que él denomina *utopía de la escasez*. A esta humanidad profunda la define como «una ballena atrapada en la somera red del gran dinero, un coloso fraterno maniatado por frágiles cordeles mercantiles»[29]. Sin embargo también sostiene que esta humanidad profunda, a su vez, ha mantenido y actualizado sus formas solidarias de compartir, su creatividad en las formas de hacer, su modo holístico de pensar. Para él esta humanidad profunda tiene una historia mucho mayor que la del capitalismo y está mucho más extendida, conserva tradición y conocimientos mediante la creencia de un tiempo cíclico, pero a la vez es capaz de adquirir y adoptar el conocimiento histórico que para ella no es más que la marca de la rueda al ir girando: esto sin embargo no sucede con aquellas sociedades *modernas* inmersas en el sistema capitalista.

¿Cómo podemos identificar a los campesinos u orilleros? Al igual que Lewis, Bartra nos ofrece una serie de rasgos característicos: la marginalidad, la periferia o desenvolverse «cuando menos en los nudos flojos de las ataduras con que nos aprisiona el mercantilismo absoluto»[30]. A esta manera de vivir Bartra la reconoce como una *utopía en estricto sentido* pues en ella no imperan los principios de la economía codiciosa. El campesino u orillero no es solamente el pequeño agricultor, es también el jornalero, la fondera, el artesano, la tendera, el talachero, el maestro, el cura, el que atiende un changarro, un café internet, el chofer, el técnico, el plomero, el obrero, el migrante que regresa y que se va sin irse siempre del todo, el contador y «todos aquellos que participan en las empresas asociativas rurales»[31].

Bartra especifica tres características fundamentales en la humanidad profunda que la diferencian radicalmente de aquellos inmersos en el sistema capitalista.

1. Su capacidad entendida como su patrimonio y su trabajo como su fuente de ingresos y de vida.

2. La relación directa entre esfuerzo y satisfacción, pues si bien todos trabajamos para obtener los medios con los cuales consumir, el campesino mantiene, mediante esta relación esfuerzo-satisfacción, un equilibrio.

3. Una simbiosis continua entre la naturaleza y la sociedad como parte de

su experiencia cotidiana. Bartra afirma que aunque un orillero compre todo aquello que va a comer, está habituado a ver las milpas del maíz de las tortillas que acaba de comprar, conoce a la gallina que pone los huevos que él desayuna, en pocas palabras come lo que como colectivo produce.

Las perspectivas de la ciudad que muestra la historieta

En este apartado se analizará la historieta que hemos elegido como caso de estudio desde la metodología propuesta por Lewis en «Antropología de la pobreza. Cinco familias». En esta obra el autor nos presenta el análisis antropológico de cinco familias con condiciones socioculturales que se denominan *de transición*[32]; a partir del estudio de un día en la vida de cada una de estas familias se establece una serie de rasgos con los cuales se puede analizar la cultura o subcultura de la pobreza.

Se propone el uso de esta metodología debido a que el mismo Lewis afirma que el análisis de una sociedad (como es el caso de la población de la Ciudad de México), «al tratarse de números mayores, crece la complejidad de la sociedad bajo consideración, y para el investigador se hace cada vez más imposible visualizarla y comprenderla toda»[33]. Por lo tanto, el uso del método humanístico de trabajo *frente a frente* resulta pertinente. Es pues un intento por retratar de la forma más realista posible un segmento de los millones de mexicanos que viven bajo las mismas circunstancias que retrata Vargas en su familia Burrón.

Para trabajar en este apartado de la manera más clara posible hemos dividido nuestro análisis mediante seis tópicos principales: pobreza, inflación, hambre, desnutrición, corrupción y analfabetismo. Hemos elegido estos seis tópicos principales por el hecho de que estos pueden ser medidos utilizando los datos otorgados por los diversos censos levantados en la ciudad y Lewis los utiliza como dato para su propio estudio.

Asimismo Lewis trabaja mediante cuatro formas de acercamiento que intentaremos aplicar también en este trabajo:

1. Estudio local: organiza los datos bajo encabezados de cultura material, vida económica, relaciones sociales, vida religiosa, relaciones interpersonales, etc. Estos mismos datos nosotros los hemos organizado en los dos primeros apartados que de la *vida cotidiana* describimos más adelante, a saber: *a*) trabajo, *b*) vida afectiva o social.
2. Ver a la familia a través de los ojos de cada uno de sus miembros.
3. Seleccionar problemas o sucesos especiales en los que ha intervenido toda la familia.
4. Observación detallada de un día típico (aunque creemos que esta forma dista de poder ser considerada viable en este caso específico).

La familia Burrón como retrato de la familia urbana de clase baja

Antes de presentar el retrato de la familia urbana que presenta Vargas en su obra, debemos definir términos como *vida cotidiana* e *imaginario*. Para tal efecto echaremos mano de lo expuesto por Castoriadis y autores como Lefebvre y Ágnes Heller.

Para Lefebvre *la vida cotidiana* es «lo humilde y lo sólido, lo que se da por supuesto, aquello cuyas partes y fragmentos se encadenan en un empleo del tiempo [...]. Es lo que no lleva fecha. Es lo insignificante»[34]. Esta insignificancia de acontecimientos supuestos resulta aparente cuando se estudia bajo la lupa de la «Antropología de la pobreza» de Lewis y se aplica a la historieta como un espejo de la realidad, pues si bien aceptamos que existe una enorme distancia entre la vida cotidiana *real* y lo narrado en la historieta «La Familia Burrón», también sostenemos que la pobreza ha sido tan bien retratada en la literatura que el propio Lewis da cuenta de las valoraciones que del pobre se han hecho en la literatura para su propio estudio, y por tanto aplicar el sentido inverso a un mismo fenómeno puede resultar válido.

POR VARIAS HORAS LE SUDA EL COPETE A LA SEÑORA BURRON ECHANDO SERROTE, CLAVANDO Y ATORNILLANDO SU ENDEBLE PUESTO. SITIO DONDE VENDERA ENCHILADAS, SOPES, QUESADILLAS Y HUARECHES CON SALSA VERDE, QUESO Y CEBOLLA.
¿YO SOY EL PRIMERO QUE VIENE A COMPRAR?
EL SEÑOR DON PEPE CARRASCO SERA EL PADRINO.
HUARACHE

Figura 1: Algunos problemas retratados en la historieta (1).

Al hacer este estudio inverso estaremos hablando también de imaginarios culturales tan arraigados para los mexicanos como los tratados en la historieta, por tanto nos auxiliaremos de la definición otorgada por Genaro Zalpa, para quien el concepto de imaginario está ligado al concepto de realidad considerando de esta distintos niveles:

«La realidad por excelencia es la de la vida cotidiana que se organiza en torno al *hic et nunc* de nuestro cuerpo y de nuestro tiempo. Otros objetos como las teorías, el teatro, los sueños, los cuentos, etc. se presentan como elementos de niveles de realidad diferente, menores que la realidad de la vida cotidiana. En este sentido se puede decir que las historias comparten un nivel de realidad, también inferior a la vida cotidiana, con las novelas, las telenovelas, el cine, etc. Las historias se llaman *cuentos* en México, quizás porque comparten con los cuentos un mismo nivel de realidad»[35].

Zalpa nos acerca al concepto de *imaginario* mediante diferentes posturas

Figura 2: Algunos problemas retratados en la historieta (2).

que los investigadores han tenido a lo largo del tiempo; por ejemplo, para Luis Althusser el *imaginario* se aplica a la relación de las condiciones de existencia percibidas por los individuos y en las que estos se perciben como sujetos; para Mafesoli en cambio el término aludirá a un sentimiento común; mientras que para Johann P. Arnason las significaciones imaginarias «representan un plus de significado que trasciende todos los significados, todos los fundamentos y todos los presupuestos [...] el factor unificador y adicional de sentido que se necesita para imponerles a los datos una coherencia»[36]. Es a partir de esta última concepción que la categoría de *significaciones imaginarias sociales* se vuelve pertinente en el presente estudio, pues, a través de que se nos permite trascender lo narrado en una de las historietas de más arraigo en el país para dotarlo de un significado social que se pueda traducir en elementos de análisis urbano y periférico u orillero, se comprende la capacidad de reflejo que la historieta tiene para mostrarnos la ciudad y a nosotros mismos.

Más adelante el autor afirma que los mexicanos reconocen que las historietas que leen no son más que cuentos, toda vez que no responden a sus realidades. Entonces ¿por qué son parte del mundo en el que el mexicano vive?, ¿por qué permean hasta la forma de hablar y la transforman?, ¿cómo explicamos que esas historias reconocidas como ficticias, y específicamente la obra de Vargas, han convivido con el mundo *real* de forma tan natural?

La respuesta la da el mismo Vargas cuando reconoce que «La Familia Burrón» ofrece una alternativa al lector mexicano que busca identificarse, ya que él «ha creado personajes mexicanos y los ha puesto en un auténtico ambiente mexicano»[37].

El análisis de la historieta lo haremos entonces a partir de tres ámbitos de la

vida cotidiana que estarán en continuo contacto con los imaginarios que se presentan en la historieta: 1. El trabajo, entendido como la actividad productiva o profesional. 2. La vida familiar y social, es decir, las relaciones afectivas y sociales. 3. El empleo del tiempo libre (el ocio y la cultura). Analizamos la historieta desde los aspectos de la vida cotidiana puesto que consideramos que esta nos proporciona, como propone Heller, «por una parte una imagen de la socialización de la naturaleza y, por otra, el grado y el modo de su humanización»[38].

Figura 3: Algunos problemas retratados en la historieta (3).

1. El trabajo. La familia Burrón desde sus inicios en los que acuñó el nombre «Los Burrón o vida de perro» reflejaba todos los intentos que hacía Regino Burrón para obtener dinero a través del trabajo diario sin que estos esfuerzos rindieran frutos. A lo largo de la historieta Vargas da cuenta del desempleo y la mala situación económica que viven los habitantes de la clase baja de la ciudad, incluso en el capítulo 17382 del 29 de enero de 1978, en voz de Borola, se queja abiertamente de las instituciones: «Esta maldita situación revienta a cualquiera. Puro bla bla bla, pero nadie que haga algo efectivo. Por todos lados se ven caras tristes y angustiadas. Los niños son los que me causan pena por no saber por qué sus padres les dan de comer solo una vez al día. No sé qué nos está pasando a los mexicanos que no hacemos nada por defendernos»[39].

Problemas como la falta de agua corriente dentro de las viviendas, delincuencia e inadecuada protección policiaca en la comunidad, basura, comercio informal, bandas callejeras de perros feroces, vivienda precaria, expresamente se tratan en la historieta (figuras 1, 2 y 3).

En el no. 1547 (año XVIII, 29 de abril de 2008) (figura 4) Borola va a ver al diputado Chóforo Barreto para recla-

MIRA CHOFORO, NUESTRO BARRIO ES EL MAS ABANDOANDO DE MEXICO, ES UN VERDADERO MULADAR.
ASI QUE VENGO A PEDIRTE AYUDA, PARA QUE GOCEMOS DE LOS SERVICIOS, A LOS QUE TENEMOS DERECHO.

Figura 4: Borola visita al diputado.

BAJITA LA MANO..
...SI, POR QUE ENTRE BROMA Y BROMA "LA FAMILIA BURRON" LE SEÑALA LOS PROBLEMAS Y LACRAS QUE PADECEMOS. TODOS LOS NUMEROS QUE PUBLICAMOS HABLA DE COSAS SERIAS QUE SUCEDEN EN NUESTRO PAIS
HIZO MUY BIEN EN ADQUIRIR LOS LIBROS DE ESTA COLECCION.

Figura 5: Guarda de la revista

marle la falta de servicios básicos en su vecindad y le pide que haga algo: «Mira Chóforo, nuestro barrio es el más abandonado de México, es un verdadero muladar, así que vengo a pedirte ayuda para que gocemos de los servicios, a los que tenemos derecho»[40].

La historieta utiliza de vez en vez un formato llamado *recortes* para presentar una serie de denuncias sobre los problemas que presenta la Ciudad de México, incluso en las guardas de las portadas se aprovecha el espacio para hacerle saber al lector que hizo bien al comprar la historieta, pues en esta se tratan los problemas de manera seria. Por ejemplo, en la figura 4, la guarda lleva el texto: «Bajita la mano... sí, porque entre broma y broma "La familia Burrón" le señala los problemas y lacras que padecemos. Todos los números que publicamos, hablan de cosas serias que suceden en nuestro país. Hizo muy bien en adquirir los libros de esta colección»[41].

Vargas señala la vivienda precaria (figura 5) en la que viven don Susano Cantarranas y la Divina Chuy, dos pepenadores alcohólicos; los asaltos continuos en colonias populares. Incluso nos da un consejo para no ser asaltados: «Los rateros solo asaltan a los tarugos, no a los que caminan abusados, moviendo los ojos como caracol» (figura 7); los changarros que también son víctimas de las pandillas que piden dinero a cambio de *protección*; los vicios; la corrupción que se manifiesta en mordidas o la utilización de funcionarios influyentes para obtener favores o servicios. Por ejemplo, en el número 1731142 Borola consigue ser agente de tránsito gracias a la amistad que tiene con un alto jefe administrativo policiaco, incluso habla de algunos de los métodos

de fraude electoral que incluyen la utilización de nombres de personas fallecidas en las listas de registro y la intimidación del electorado en las casillas de votación[43].

Vargas mantiene de manera casi heroica varios giros comerciales y gremiales como la construcción (figura 9), gremio en el que, en la historieta, se empieza desde lodero; el estanquillo como ese lugar en el que se encontraba desde una corcholata hasta la llamada telefónica que cambiaba la vida de cualquiera; el transporte colectivo (aunque sobre este, la mayoría de las veces se queja); las pulquerías que se leen más vigentes que nunca.

Figura 6: El jacal.

2. La vida familiar y social. La familia Burrón está conformada por cinco integrantes: Borola Tacuche de Burrón –la madre–, Regino Burrón –el padre encargado de la peluquería El Rizo de Oro–, Macuca –la hija que siempre acompaña a su madre–, Regino jr. –o el Tejocote– y Foforito –hijo natural de don Susano Cantarrana y la Divina Chuy, pero que fue regalado a la familia Burrón.

Cada episodio se presenta a través de un epígrafe que presenta la situación, se describe la acción inicial de los personajes y se les deja actuar en estilo directo con Borola en la batuta, utilizando a Regino en el plano moral de lo correcto y lo honesto y completando el cuadro con el eterno retrato inmóvil y a veces desapercibido de los hijos. Para Monsiváis, el tema muchas veces se traslada al reino de lo ilógico y lo absurdo y se remata con un final que devuelve a Borola al plano cotidiano casi inmediatamente (en algunos episodios, Borola puede disfrutar de la oportunidad en turno por algunos días).

Hemos dicho que Borola es quien lleva todo el peso de la inmensa mayoría de los capítulos de la historieta, el mismo Vargas ha expresado la intención de que Borola tuviera el punto de vista feminista[44]. En varios números del año 1954[45] se narra la ascención de Borola hacia la fama como la *exótica loca* (figura 10) que inicia con un teatro improvisado en los lavaderos de la vecindad hasta que, gracias a su talento para divertir a la gente, se logra presentar en los teatros más importantes de la República mexicana bai-

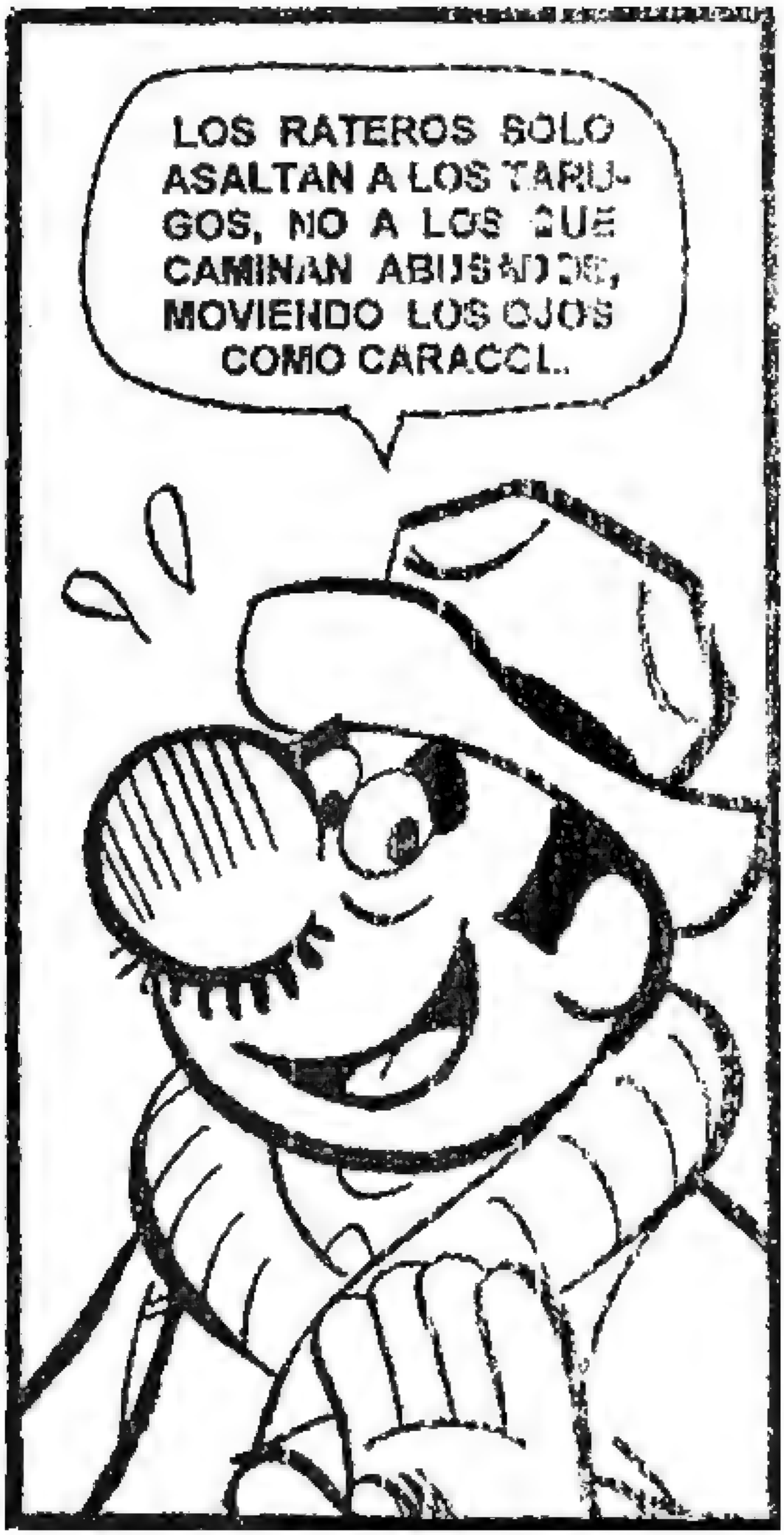


Figura 7: Un buen consejo.

lando y cantando su famoso «así cuchichí, así cuchichí, así cuchichí» y afirma ser «la exótica más famosa de mil novecientos cincuenta y cuatro»[46].

Ya Lefebvre apuntaba que es en las mujeres en donde gravita el mayor peso de la cotidianidad y Monsiváis considera a Borola como la única pícara del siglo XX y la describe como: «Desfachatada y cínica, provista de una regocijante vanidad, a la energía de Borola nada la arredra: organiza peleas de box entre mujeres, convierte a su vecindad en arena de box o de lucha libre, es mujer de negocios sin capital adjunto, hace rifas fraudulentas (en uno de sus mejores episodios pasa junto a un carro último modelo, le coloca un letrero de *se rifa*, vende todos los boletos y se va), trabaja de cantante sentimental en una carpa, se lanza para diputada, por el cienavo distrito, gana, la despojan de su triunfo mediante el robo de las urnas y, encolerizada y con el apoyo de sus vecinas, se lanza a una insurgencia desarmada, la *revolufia*, con todo y toma de azoteas donde canta "La Adelita", para asegurar "el frijol de sus chilpayates". Casi a la fuerza, Borola, entre otras gracias, es una imagen simplificada de una especie hasta hace poco de moda, el político a la mexicana. [...] Es malvada, chismosa, falsamente solidaria, lo que haga falta. Incansable, dinámica, ama de casa que no se resigna a serlo [*sic*]»[47].

3. El empleo del tiempo libre. Es en este apartado en el que Borola logra desenvolverse con mayor soltura, sobre todo cuando sueña que es rica y puede gozar siempre del «Champán para ricos» y de un «ambiente de mucho despiporre». Es el tiempo libre el que le permite a Borola experimentar formas inimaginables de obtener qué llevarse al comedor. Sin embargo, se enfrenta siempre a la poca imaginación de la realidad y debe regresar a preparar la cena para su marido.

La historieta conserva, como ese imaginario colectivo largamente cons-

truido, las carpas y los artistas de barriadas como el maestro en ventriloquía Telesforeto Colín y su muñeco Pompeyo, los niños músicos como Sinfónico Fonseca, Aluvia Salpicón o el mismo Foforito, y ni hablar de las exóticas y las giras por toda la república, los recorridos diarios que siempre incluían un parque (limpio y con su fuente limpia también) donde uno podía apropiarse del espacio.

Cómo se traduce la historieta ubicada en la subcultura de la pobreza de Lewis y los *orilleros* de Bartra

Si analizáramos cada uno de los personajes nucleares de «La familia Burrón» muy bien encontraríamos aquellos rasgos que nos mencionó Lewis o las características de las que nos habló Bartra. Hagamos pues, un pequeño intento.

Borola, si la analizamos a través de la propuesta de Lewis, vive sumergida en la subcultura de la pobreza, pues si bien no presenta los sentimientos de desesperación, indefensión, desesperanza ni una estructura endeble del ego, sino que muestra un continuo ingenio y la esperanza de que se puede, la decisión. Si bien en el plano individual aparenta independencia y autosuficiencia; logra ciertos niveles continuos de organización comunitaria, pero, al ser tan poco duraderos, la regresan irremediablemente al sistema de la subcultura de la pobreza, por otro lado. mantiene una visión de la vida en el presente inmediato, un bajo o nulo control sobre sus impulsos y una clara tendencia hacia la matrifocalidad.

Regino, a su vez resulta el contraste, pues simboliza lo moral, el decoro, la

LOS TIPOS QUE TODAS LAS NOCHES SE REFUGIAN EN ESOS VEHICULOS, TRAEN EN ZOZOBRA A LOS TRANSEUNTES. ALGUNOS CAUSAN PAVOR POR SU ASPECTO PATIBULARIO. OTROS, A PESAR DE QUE LA MUGRE ESCONDE SU JUVENTUD, SE LES NOTAN LAS HUELLAS QUE EL VICIO HA DEJADO EN ELLOS.
¿DE CUAL TRAIS.ÑERO?
DE LA VERDE, NO HAY PA' MAS.

Figura 8: La *verde*.

propiedad, el respeto a las instituciones, al trabajo y al deber ser. Desde los primeros años de la historieta es desplazado por Borola aunque él sigue tratando de cambiar a su esposa. Regino le dice a Borola: «Al estar casada conmigo harás lo que yo disponga en bien tuyo y en el de mis hijos»; sin embargo Borola le responde: «¡Oye, Oye! ¿Quién te autorizó a que te metas en mis asuntos?»[48]. Sin embargo también en 1954 Regino golpea fuertemente a Borola por no obedecerla.

NO ME LO VA A CRER, PERO EN ESTE MISMO MOMENTIANO PENSABA IRLA A VER A SU PUESTO, PA' LLEVARLE UN ABONITO DE LOS SOPES QUE LE DEBO.
NO QUIERO ABONOS, QUIERO MI TEATRO.

Figura 9: Una construcción.

Si bien esta es la pareja protagonista, existen en la historieta muchos otros personajes que simbolizan diferentes aspectos de la vida cotidiana en la ciudad e incluso aparecen personajes de ficción como extraterrestres o vampiros. El contraste social, por ejemplo, está simbolizado por la tía Cristeta (figura 11), mujer *chorromillonaria* que, en compañía de su inseparable secretaria y consejera Boba Licona y su cocodrilo Pierre, ocupa su vida en catar vinos, coquetear y luego despreciar a magnates internacionales, sin dejar de preocuparse continuamente por el hambre de los aztecotas, tanto así que en uno de los capítulos envía víveres en cohetes espaciales rumbo a la Bondojito y Peralvillo. También como contraste, pero en sentido inverso, encontramos a Ruperto Tacuche, quien, después de varias malas experiencias, ha decidido dejar de ser un ladrón; sin embargo los azules lo siguen persiguiendo, acosando, reprimiendo. Él tiene toda la intención de no volver a los malos pasos y Bella Bellota, su novia, y el hijo paralítico de ella lo acompañarán siempre.

Para Bartra también hay mucho que decir de la historieta en tanto reflejo de la economía de la escasez. Briagoberto Memelas, el mandamás de La Coyotera, es el cacique por antonomasia, el representante de esa *institución* que tanto terreno ha adquirido a lo largo de la historia de nuestro pueblo. Sin embargo, Vargas –quien nació en Tulancingo, pe-

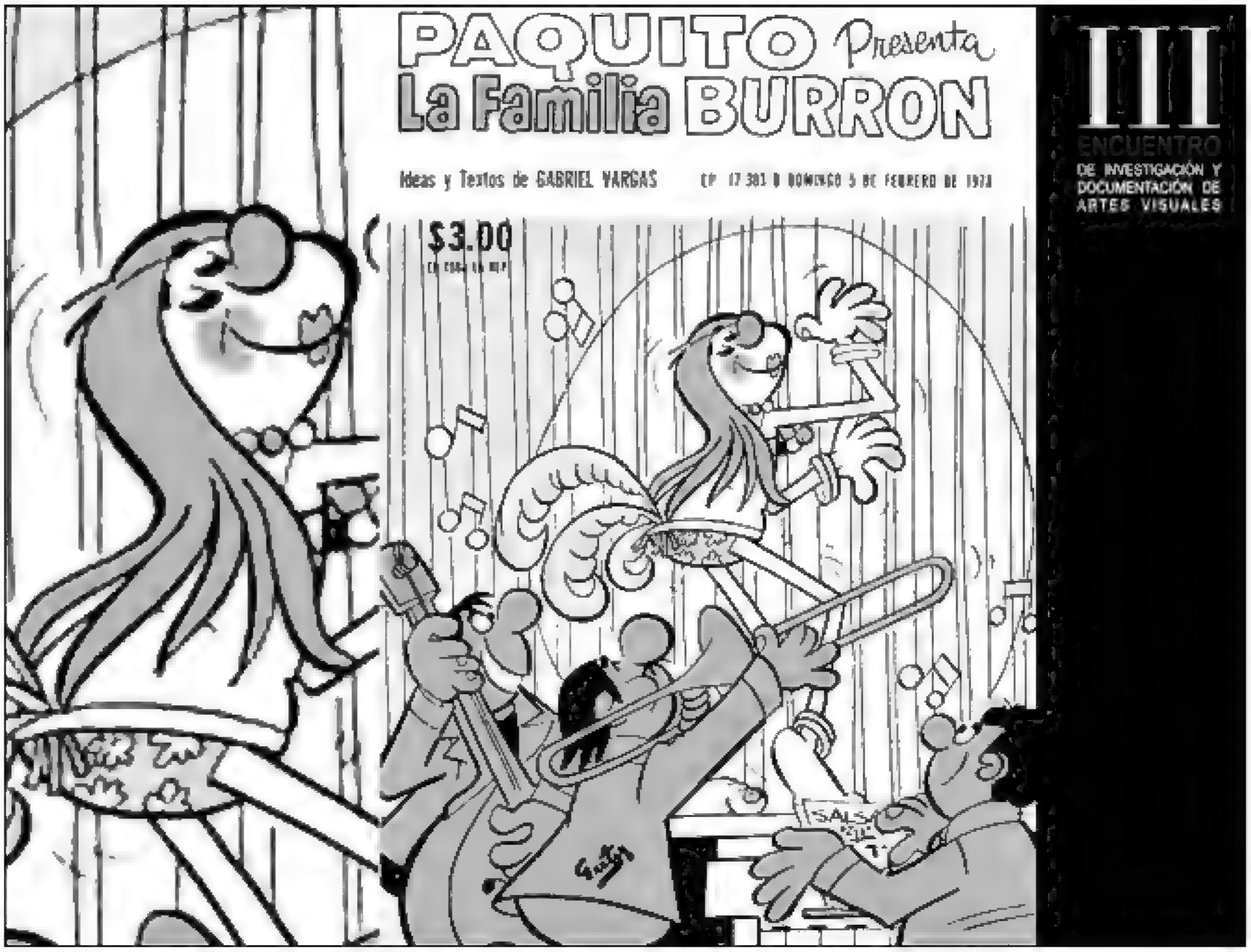


Figura 10: Borola, la exótica loca.

ro se crió en la Ciudad de México– no nos muestra caciques criollos o adinerados, sino aquellos que tienen el puesto debido, por ejemplo, a su *aguante* para la baba de oso (pulque pues): «Caperuzo y Caledonia mandan en el Valle de los Escorpiones porque son aún más prietos y salidores que el resto de sus muy prietos y salidores súbditos, y Briagoberto es el padre de La Coyotera porque en ese pueblo pulquero no hay quien le gane en seguirle la hebra al tlachicotón»[49].

Los caciques de Vargas son los que organizan al pueblo, los que hacen y deshacen, que se mantienen en continua comunicación con la comunidad entera, pues «el campo mexicano es socialmente denso y entreverado, un mundo de comunidades agrarias donde quienes ejercen hegemonías informales adquieren inevitablemente el talante de caciques»[50].

Para Bartra existen muchas analogías entre lo narrado en los capítulos del campo y aquellos en los que la situación para contar se desarrolla en la Vecindad del Callejón del Cuajo debido a que ambos ambientes, el rural y el periférico –por condición más que por ubicación– reproducen los mismos sistemas de supervivencia.

Conclusiones

Si para Monsiváis la protagonista de la historieta es la Vecindad en tanto que micro y macrocosmos y, entendida como «el espacio clásico de la imaginación popular hasta fechas recientes»[51],

Figura 11: La tía Cristeta (con estola y sombrero).

para Bartra el verdadero protagonista es el colectivo –ya sea urbano o rural–, esa humanidad profunda que mantiene sus añejas socialidades y que da cuenta de nuestra verdadera identidad, que aún encomia su origen agrario y resiste afianzándose cada vez más:

«El México profundo –el México campesino e indígena– pervive y resiste tanto en la Coyotera de Briagoberto Memelas y el Valle de los Escorpiones del Güen Caperuzo, que son mundos propiamente agrarios, como en el Callejón del Cuajo de los Burrón y el Terregal de Susanito Cantarranas y la Divina Chuy, espacios urbanos pero tan telúricos e idiosincráticos como el que más»[52].

Ahora, si nos atenemos a Lewis, la protagonista será, indudablemente, la familia, esos cinco personajes, (unos más desdibujados que otros), que cada semana, reaccionan de maneras insospechadas para enfrentarse a la pobreza y que han hecho de ella, su propio sistema, su *estilo de vida*, su cultura.

Aquí hemos dado un primer paso para una investigación que merece mucho más profundidad de análisis, sin embargo, ha sido muy satisfactorio descubrir que el mismo Bartra consideró la obra de Vargas digna de ser estudiada a través de sus propios ojos (los de Bartra no los de Vargas) y dar cuenta de la capacidad de reflejo y conservación de imaginarios que parecen despedirse poco a poco de nuestra cultura urbana.

Notas

1. Palabras de Carlos Monsiváis en el homenaje a Gabriel Vargas, 21 de noviembre de 2007.
2. Herner, Irene: «Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México», Nueva Imagen, México, 1979, p. IX.
3. Cf. Aurrecoechea, Juan Manuel: «La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 7, no. 28, diciembre de 2007.
4. Gubern, Roman: «El lenguaje de los cómics», Península, Barcelonaa, 1974, p. 15.
5. Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra: «Puros cuentos. I. La historia de la historieta en México», Conaculta-Grijalbo, México, 1988, p. 9.
6. Thelma Camacho Morfin afirma que el fundador de la fábrica de cigarros El Buen Tono, Ernesto Pugibet, decidió, a principios de la década del veinte, añadir a sus productos unas «narraciones que unieran textos e imágenes. Para llevar a cabo su proyecto contó con el talento creativo de Juan B. Urrutia, un dibujante que había entrado a trabajar al taller de litografía de la fábrica desde finales del siglo XIX». Asimismo Claudia Rodríguez Pérez señala que la cigarrera El Bueno Tono durante la década del cuarenta dio a conocer sus productos: Dominó, Jazz, Bacará y Campeones con pequeñas fotografías acompañadas de texto y un pequeño dibujo. Cf. Camacho Morfín, Thelma: «Imágenes de México. La historieta de El Buen Tono de

Juan B. Urrutia, 1909-1912», Instituto Mora, México, 2002. y Rodríguez Pérez, Claudia: «Breve historia de la fábrica de cigarros El Buen Tono S. A.», p. 8 en www.palabradeclio.com.mx/PCLIO/BuenTono.pdf.

7. Zalpa, Génaro: «El mundo imaginario de la historieta mexicana», Universidad Autónoma de Aguascalientes-Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2005, p. 50.
8. Hinds, Harold E. y Charles M. Tatum: «No solo para niños, La historieta mexicana en los años sesenta y setenta», Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2007, p. 19.
9. Aurrecoechea, Juan Manuel: *Op. Cit.*
10. Las revistas provocaban tal desdén y desconfianza que a mediados de la década del cuarenta el término *pepines* llegó a connotar todas las publicaciones vulgares o indecentes. Rubenstein, Anne: «Del *Pepín* a los *Agachados*. Cómics y censura en el México posrevolucionario», trad. Victoria Schussheim, Título original: «Bad Language, Naked Ladies and Other Threats to the Nation», Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 139.
11. Hinds, Harold E.: *Op. Cit.*, p. 21.
12. Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra: «Puros cuentos I. La historia de la historieta en México», *Op. Cit.*, p. 9.
13. Hinds, Harold E.: *Op. Cit.*: p. 22.
14. El título de la serie tiene doble propósito: no solo describe el deporte de los golpes sino a la vida misma concebida como una eterna batalla en la que las diferencias entre rudos y técnicos o buenos y malos no son tan claras.
15. Cf. «Catálogo de la Hemeroteca Nacional», serie 1, de Rafael Araiza.
16. Este es el título que aparece en la obra de Hinds y Tatum ya citada, sin embargo el título real, que puede ser cotejado en el «Catálogo de la Hemeroteca Nacional», es «Adelita y las guerrilleras».
17. Sin embargo el «Catálogo de la Hemeroteca Nacional» muestra otros créditos que se enlistan a continuación: Arturo Casillas, Alfonso Tirado, Ramón Valdiosera, Ignacio Sierra, Josefina Cruz, Delia Larios, José Sánchez, Guillermo Marín.
18. Cf. «Catálogo de la Hemeroteca Nacional».
19. Hinds y Tatum confunden el nombre de Alfonso por el de Adolfo.
20. Hinds, *Op. Cit.*, p.22, aunque originalmente es un testimonio de Carlos Monsiváis.
21. Monsiváis, Carlos: «En los ochenta años de Gabriel Vargas», *La Jornada Semanal*, 10 de mayo de 1998. Tomado de www.jornada.unam.mx/1998/05/10/sem-monsi.html.
22. También conocida como «Wama, el hijo de la jungla» o «Wama, el dios de la jungla», este último título utilizado solo a partir de 1951. Sin embargo Hinds y Tatum confunden el título de esta historieta presentándola como «Wama: el hijo de la luna», Cf. Hinds, *Op. Cit.*, p. 21.
23. Testimonio citado a partir del artículo «La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología», *Op. Cit.*
24. Cf. Rubenstein, Anne: «Del *Pepín* a los *Agachados*. Cómics y censura en el México posrevolucionario», trad. Victoria Schussheim, Título original: «Bad Language, Naked Ladies and Other Threats to the Nation», Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
25. Hinds: *Op. Cit.*, p. 23.
26. *Íbid.*, pp. 23-24.
27. Lewis, Oscar: *Op. Cit.*, p. 17.
28. Lewis, Oscar: «La cultura de la pobreza», en «Antología de sociología urbana», comp. Mario Bassols, FCPyS-UNAM, México, 1988, p. 247.
29. Bartra, Armando: «Contra el milenarismo», en prensa: p. 14.
30. *Ídem.*
31. *Ídem.*
32. El término *en transición* significa que desaparecerán ante el asalto de la era tecnológica.
33. Lewis, Oscar: «Antropología de la pobreza. Cinco familias»: Fondo de Cultura Económica, México, 1961, p. 11.
34. Lefebvre, Henry: «La vida cotidiana en el mundo moderno», Alianza, Madrid, 1972, p. 36.
35. Zalpa, Génaro: «El mundo imaginario de la historieta mexicana»: Universidad Autónoma de Aguascalientes / Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2005, p. 94.
36. Arnason, Johann P.: «Culture and Imaginary Significations», *Thesis Eleven*, no. 22, 1989, pp. 28-29 (citado en este trabajo a través de la obra de Génaro Zalpa).
37. Hinds, Harold E. Jr. y Charles M. Tatum: «No solo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta», Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2007, p. 217.
38. Heller, Ágnes: «Sociología de la vida cotidiana», Ediciones Península, Barcelona, 1977, p. 7.
39. Vargas, Gabriel: *La Familia Burrón*, no. 17382, 29 de enero de 1978, pp. 3 y 4.

40. *Íbid.*, no. 1547, año XVIII, 29 de abril de 2008, p. 15.
41. Vargas, Gabriel: *Op. Cit.*, tomo VI, Porrúa, México, 2005, p. 35 I.
42. *Íbid.*, no. 17311, 12 de septiembre de 1976.
43. *Íbid.*, no. 16459, 17 de febrero de 1958.
44. Entrevista a Vargas, 1978.
45. Cf. Los números 16142, 16143, 16146, 16147, 16148, 16151, 16153, 16158 de *La Familia Burrón*, año 1954.
46. Vargas, Gabriel: *La Familia Burrón*, no. 16142, 2 de septiembre de 1954, p. 10.
47. Monsiváis, Carlos: «En los ochenta años de Gabriel Vargas», *La Jornada Semanal*, 10 de mayo de 1998. Tomado de www.jornada.unam.mx/1998/05/10/sem-monsi.html.
48. Vargas, Gabriel, *Op. Cit.*, no. 16142, 2 de septiembre de 1954, pp. 28 y 31.
49. Bartra, Armando: «Una mirada al campo desde el cómic. Gabriel Vargas en San Cirindango de las Iguanas», *La Jornada del Campo*, no. 5, 12 de febrero de 2008 (suplemento de *La Jornada*).
50. *Ídem*.
51. Monsiváis, Carlos: «En los ochenta años de Gabriel Vargas», *Op. Cit.*
52. Bartra, Armando: «Una mirada al campo desde el cómic. Gabriel Vargas en San Cirindango de las Iguanas», *Op. Cit.*

Bibliografía

Aurrecoechea, Juan Manuel: «La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 7, no. 28, diciembre de 2007.

— y Armando Bartra: «Puros cuentos, la historia de la historieta en México 1874-1934», Conaculta-Museo Nacional de Culturas Populares-Grijalbo, México, 1989.

—: «Puros cuentos, la historia de la historieta en México 1934-1950», no. 2, Conaculta- Grijalbo, México, 1993.

—: «Puros cuentos, la historia de la historieta en México 1934-1950», no. 3: Conaculta- Grijalvo, México, 1995.

Barbieri, Daniele: «Los lenguajes de los cómics», Paidós, Barcelona, 1993.

Bartra, Armando: «El hombre de hierro. Los límites sociales y naturales del capital», UACM-Ítaca-UAM, México, 2008.

—: «Contra el milenarismo», en prensa, México.

—: «Una mirada al campo desde el cómic. Gabriel Vargas en San Cirindango de las Iguanas», *La Jornada del Campo*, no. 5, 12 de febrero de 2008 (suplemento de *La Jornada*).

Camacho Morfín, Thelma: «Imágenes de México. La historieta de El Buen Tono de Juan B. Urrutia, 1909-1912», Instituto Mora, México, 2002.

Cassigolli Salomón, María Isabel y María Alicia Barrios Perelman: «Poder y medios de comunicación masiva y vida cotidiana», FCPyS-UNAM, México, 1983.

Heller, Ágnes: «Sociología de la vida cotidiana», Ediciones Península, Barcelona, 1977.

Herner, Irene y María Eugenia Chellet: «Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México», Nueva Imagen-UNAM, México, 1979.

Hinds, Harold E. y Charles M. Tatum: «No solo para niños, La historieta mexicana en los años sesenta y setenta», Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2007, p. 19.

Lefebvre, Henry: «La vida cotidiana en el mundo moderno», Alianza, Madrid, 1972.

Lewis, Oscar: «Antropología de la pobreza. Cinco familias», Fondo de Cultura Económica, México, 1961

—: «La cultura de la pobreza», en «Antología de sociología urbana», comp. Mario Bassols, FCPyS-UNAM, México, 1988.

Monsiváis, Carlos: «En los ochenta años de Gabriel Vargas», *La Jornada Semanal*, 10 de mayo de 1998. Tomado de www.jornada.unam.mx/1998/05/10/sem-monsi.html.

—: «Palabras de Carlos Monsiváis en el homenaje a Gabriel Vargas», *La Jornada*, 21 de noviembre de 2007.

Rodríguez Pérez, Claudia: «Breve historia de la fábrica de cigarros El Buen Tono S. A.», en www.palabradeclio.com.mx/PCLIO/BuenTono.pdf

Rosado Lagunes, Hugo: «La historieta, vinculación y desvinculación con la vida cotidiana por la construcción sociocultural del género, la agresión y el poder», FCPyS-UNAM, México, 2001.

Rubenstein, Anne: «Del *Pepín* a los *Agachados*. Cómics y censura en el México posrevolucionario», trad. Victoria Schussheim, título original: «Bad Language, Naked Ladies and Other Threats to the Nation», Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

Vargas, Gabriel: «La familia Burrón», tomo VI, Porrúa, México, 2005.

Zalpa, Génaro: «El mundo imaginario de la historieta mexicana», Universidad Autónoma de Aguascalientes-Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2005.

Alberto Breccia: el trazo revolucionario 2

Carlos Reyes G.
Comunicador audiovisual, docente y guionista de historietas y editor
Santiago de Chile, Chile

Resumen

Este segundo capítulo sobre la obra del gran dibujante Alberto Breccia analiza otra de las obras maestras del artista uruguayo: «Perramus», la gran historieta sobre la dictadura argentina escrita por Juan Sasturain.

Abstract

This second chapter on the work of the great draftsman Alberto Breccia analyzes other one of the masterpieces of the Uruguayan artist: «Perramus», the great comic on the Argentine dictatorship written by Juan Sasturain.

1983: el cuarteto de «Perramus»

Una obra trascendental para entender la historieta latinoamericana es la saga de «Perramus». Alberto Breccia junto a los guiones del escritor Juan Sasturain (puntal de la mítica revista *Fierro*, reconocido amante de las viñetas y creador e instigador de una larga lista de publicaciones e iniciativas referidas a la narrativa gráfica) dieron vida a este hito continental.

La obra total de «Perramus» está conformada por cuatro grandes historias, subdivididas en capítulos que fueron realizados por ambos creadores a lo largo de diez años. «Perramus» es la gran historieta de la dictadura argentina y la del posterior retorno a la democracia, pero también es más que eso: historieta política y de aventuras, sin duda, entretenida como la que más, culta, delirante y llena de citas y guiños a la cultura latinoamericana. Desde la aventura pura, pasando por la tragedia, la fábula, la fantasía y el grotesco, Sasturain y Breccia nos invitan a recorrer el viaje de sus protagonistas por un universo intermedio que funde indistintamente elementos de la realidad y la ficción, de la historia y la historieta.

El propio Juan Sasturain me refirió el origen de «Perramus» en una conversación en el puerto de Valparaíso en Chile: «Breccia a principios de la década del ochenta tiene más de sesenta años y una obra artística extraordinaria. Había ganado todos los premios, pero como siempre pasaba, hace una obra de mucha artisticidad pero que por ahí no se la

compraban. Entonces él tenía una producción paralela. Él hacía su obra, por ejemplo adaptaciones de Drácula, de Poe o Giovanni Papini. Y por otro lado historietas de batalla para vender a las editoriales. Eran más convencionales, con un dibujo también al estilo del viejo "Vito Nervio". Historietas que podían ser vendidas con cierta fluidez. Trabajaba con Carlitos Trillo o hacía algo con otros guionistas. En esa coyuntura a principios de la década del ochenta me pidió a mí (yo estaba cercano a él en esa época): "¿Por qué no me hacés un guión para vender en Europa?" Yo no había escrito guiones. ¿Y qué podemos vender? Un guión aventurero. Y entonces yo le hice las primeras ocho páginas de "Perramus". Y al viejo le encantaron, se entusiasmó. Yo no sabía demasiado cómo seguía. Era el año 82, estábamos en dictadura todavía y esta historieta obviamente no se podía publicar en Argentina, había que producirla para afuera. Influía el clima, las circunstancias, lo sicológico, lo ideológico. Procesé un montón de sensaciones»[1].

El piloto del olvido: los mariscales del terror

El primer episodio de la saga de Perramus arranca en la grisácea ciudad de Santa María, gobernada por unos crueles dictadores: los Mariscales (esta obra obtendría posteriormente el premio de Amnesty International en 1989, en la categoría de mejor libro a favor de los derechos humanos, galardón que por vez primera se entregaba a una historieta). La historia narra el periplo de un hombre a quien la culpa de haber traicionado a sus compañeros, una célula del grupo conocido como V.V.V. (Vanguardia Voluntarista para la Victoria) lo hacen anhelar (y obtener) el olvido gracias al influjo que se activa tras yacer junto a Margarita, una prostituta de un mágico lupanar conocido como El Aleph.

«El olvido no era una limitación; la memoria, en cambio, era un lastre» –dice el propio Sasturain a Marcelo Birmajer en una conversación para la revista $\tilde{N}^2$. Por eso cuando el enigmático amnésico es interrogado por su nombre, un esbirro de la dictadura busca entre sus ropas y lo bautiza con el nombre de la marca del piloto que viste: Perramus. Al poco andar este silente protagonista irá sumando a sus nuevos compinches: Borges, el maestro (el real tanto como el imaginario); el negro Canelones, un rudo obrero uruguayo, tributario de Alí de «Vito Nervio» y Lotario (Lothar) de «Mandrake»; y El Enemigo, un triste y solitario aviador, perfecta contraparte de Canelones.

Respecto del génesis de la escritura de «Perramus», Sasturain refiere que la obra fue para él «un ejercicio de expiación, de cómo procesa uno lo que le ha tocado vivir. Y la idea original era fantástica. La idea era cómo contar la historia de alguien que cada vez que dormía se disolvía como autoconciencia y volvía cada día como si fuera el primero. Esa idea original, por lo menos para mis capacidades narrativas, fue absolutamente insostenible, pero sí me quedó el primer gesto. El olvido como elección. Sin hacer sicoanálisis barato. ¿Por qué uno se imagina ciertas circunstancias narrativas? Por ejemplo, esta de pensar en alguien que olvidó. Es demasiado transparente. A este personaje le pasa exactamente eso, elige olvidar y está insinuado en la primera secuencia.

Figura 1: Perramus, El Enemigo, Canelones y Borges, el cuarteto aventurero.

Este personaje, del cual jamás sabremos el nombre, es menos que un traidor, es un poco como cada uno de nosotros, un cobarde. Alguien que ante una circunstancia determinada no fue capaz de estar a la altura. Después estaba todo una carga híper intelectual, que es producto de mis gustos, que eran un montón de ideas borgeanas. Yo quería laburar con ideas borgeanas»[3].

Como toda obra maestra el guión de Sasturain y los dibujos de Breccia forman una obra cohesionada y de múltiples lecturas que se abren a nuevos paisajes en cada nueva revisión. De alguna manera «Perramus» arranca allí donde la vida de Oesterheld y su propia obra terminan, en la era de muerte de la dictadura militar. El prólogo, escrito por el estudioso europeo Javier Coma, para la primera edición argentina de «Perramus», arroja importantes datos sobre los vacilantes pasos de la obra y también da luces respecto de su lugar en el panorama mundial: «Sus dos primeros capítulos se estrenaron en el número 23 (julio-agosto de 1984) de la revista italiana *Orient Express*, y la serie vio

Figura 2: Perramus decide seguir el deseo sellando la posibilidad de recuperar lo olvidado.

pronto la luz en otros idiomas a través de *Circus* en Francia y *Comix Internacional* en España hasta recalar en la citada *Fierro*. [...] El conjunto de "Perramus" se ha inscrito rápidamente en la historia de la narrativa dibujada contemporánea y supone uno de los logros decisivos de los años ochenta en la escena mundial al lado de "Verano indio" de Pratt y Manara, «Partida de caza» de Christin y Bilal, "Afán de vida" de Will Eisner, "Custer" de Trillo y Bernet,

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

2009 - AÑO IX
VOLUMEN 9

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año.

Directora general
Esther Pozo Campos

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez, Samuel Paz Zaldívar

Diseño
Tony Gómez

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (53) 7 832 75 81-3 - fax: (53) 7 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
rlesh@unlimitedmail.org

©2009 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.
© Las ilustraciones que aparecen en este volumen son propiedad de sus autores.

El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

Fotomecánica e impresión
Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

ÍNDICE

AUTORES

Nilanjana Bhattacharya: Historia y política en México. Algunos aspectos de las historietas de Rius 34:82

Carlos Reyes G.: Alberto Breccia: el trazo revolucionario (1) 35:157

Carlos Alberto Villegas Uribe: Cuatro maestros colombianos de la fisonomía caricatográfica. Rastreando rostros 35:135

DEBATE

Paquita Armas Fonseca: Dos aproximaciones a la caricatura cubana 33:35

Axel Li: Matices históricos de la caricatura cubana 33:37

—: Visión de la caricatura cubana desde los estudios 33:47

ESTILOS

Vicente Plaza: La idea de los tres dibujos y su transformación en los cómics de la década del ochenta 36:227

Carlos Reyes G.: La novela gráfica en Chile 36:233

HISTORIA

Jorge L. Catalá Carrasco: Costumbrismo y cubanidad en la historieta «José Dolores. La creación criolla» 33:15

Luis Sujatovich: Gutiérrez y Oesterheld: su influencia en la cultura popular. Del folletín a la historieta: del héroe individual al héroe colectivo 35:173

HISTORIETA & IDENTIDAD

Gêisa Fernandes D´Oliveira: ¿Brasileño o universal? Construcción simbólica en las historias de la serie «Dios» de Laerte 34:71

HISTORIETA & SOCIEDAD

Alfredo Villar Lurquin: «Rupay». Hacia una historieta popular 33:1

PANORÁMICA

César del Vasto: El nacimiento del cómic panameño y sus dificultades 34:89

Kenneth D. Mac Farlane Leupin: Cómics chilenos del 1990 al 2007 36:181

Pedro Molina, Yasir Fajardo, Hernán Ostuni: La historieta en Nicaragua 35:121

PERSONAJES

Antonio Lobos: Marginalidad, carnaval y humor. Tres personajes chilenos de la década del noventa 36:212

REVISTAS

Mauricio García: *Mampato*: «el hijo de Armstrong» 36:207

Jorge Montealegre Iturra: *La Chiva* del año 68. Una revista y una risa con espíritu libertario 33:55

SOCIOLOGÍA

Héctor Fernández L'Hoeste: Una auténtica ciudad de animales: el DF según Sebastián Carrillo 34:61

Figura 3: Los siniestros esbirros de la dictadura de «Los mariscales de Santa María».

"Encuentros y reencuentros" de Sampayo y Muñoz o "American Flagg!" de Howard Chaykin. [...] Creación de vanguardia, "Perramus" exhibe una fuerza creativa cuyo alimento no puede provenir sino de la conciencia; la innovación está en la destreza, en la solidaridad y en el coraje, valores todos ellos que "Perramus" arroja, intelectualmente, a la cara de las egocéntricas insignificancias postmodernistas»[4].

Así mismo el recordado escritor Osvaldo Soriano afirma esclarecedoramente en el prólogo a esta misma edición de 1990: «La primera obra cumbre de la historieta argentina está aquí. [...] Sería insensato reducir esta epopeya de imágenes a una simple alegoría sobre los males de la represión y los mecanismos del olvido. A lo largo de estos cuadros pintados con ferocidad y ternura, Breccia y Sasturain recorren el universo de los perseguidos y los marginales, los sórdidos recodos de un mundo que cambia para no cambiar en lo esencial. Ahí está Henry Kissinger, que de pronto decide "ser democrático"; alusivamente están Perón, Alfonsín y Carlos Gardel, los federales de Juan Manuel de Rosas y hasta James Joyce caminando arrabales ajenos. [...] En esta narración la ciudad se llama Santa María, como la que Juan Carlos Onetti creó a caballo entre Montevideo y Buenos Aires. [...]

¿USTED ELIGE SÍ, SÍ
NO. NO SÉ QUIÉN ES EL RENGO DEBE SABER.
¿JOSÉ MARTÍNEZ, DICEN? NO...¿POR QUÉ NO LE PREGUNTAN AL RENGO?
NO SÉ. PREGÚNTELE AL RENGO. QUE HACE MUCHO QUE VIVE ACÁ...
¿UN JUBILADO? ¿JOSÉ MARTINEZ? NO LO CONOZCO.
LO MISMO ES MEJOR QUE LO PEOR

Figura 4: ¿Dictadura o dictacracia?

En este conmovedor ajuste de cuentas con los años del terror, Breccia y Sasturain eligen el camino más arduo pero más seguro, para buscar la verdad: una vasta reflexión de claroscuros teñida de humor, de ternura y de furia creadora»[5].

Breccia escoge nuevamente para «Perramus» una estética, un tratamien-

...Y SI HABITUALMENTE LOS PERSONAJES EXISTEN Y SON DETERMINADOS POR LA ESCRITURA DEL AUTOR, EN EL CASO DE MIS FRICCIONES HAN SIDO LOS LLAMADOS PERSONAJES QUIENES HAN MARCADO PARA SIEMPRE A QUIEN LE HA TOCADO SER, POR ACCIDENTE, EL MERO AUTOR..

Figura 5: «La isla del Guano»: el postergado por la academia gana el Nobel.

Figura 6: El vil Mr. Whistesnow aderezado en su propia mierda.

to gráfico y narrativo que funde, como ya es usual en los trabajos del artista, forma y contenido. De tal suerte mezcla la fragmentación del *collage*, recurso que ya ha venido trabajando largamente, con una variada gama de grises, de manchas, de texturas que se suman a un dibujo caricaturesco-expresionista que, junto a un barroquismo extremo de cada viñeta y cada página, sumerge al lector en el asfixiante mundo de los cadavéricos y siniestros Mariscales de Santa María.

Mientras tanto, los personajes de Sasturain son impelidos, empujados a la aventura. Una aventura ciega en un comienzo, progresivamente seguirán pistas y se irán conformando como grupo. Muchas ideas sugerentes y metáforas que evocan una realidad más compleja que el de la mera página bidimensional se suceden en el relato, como cuando el repulsivo Mr. Whitesnow (suerte de primo cercano de Kissinger) y sus siete enanos, (referencia a un trastocado universo Disney), representantes del omnipresente imperio del Norte, piden a Perramus y sus amigos que vayan en busca de El Enemigo, pero... «¿Quién es el enemigo?» –preguntan. «El enemigo es una necesidad. [...] Lo ha sido hasta ahora: me justifica. Pero hace demasiados años que tengo este enemigo, y ahora que rompí con los Mariscales quiero ser democrático... ya no lo necesito como prisionero» –explica el acomodaticio y serpentino Mr. Whitesnow. ¿Cómo no evocar aquí al marxismo, perverso enemigo interno que las dictaduras latinoamericanas introdujeron en nuestras sociedades gracias a la formación que los militares obtenían en las escuelas del Norte y en cuya persecución se cometieron las más terribles atrocidades?

Perramus y sus amigotes sobrevivirán y pasarán de ser meros títeres u observadores de la aventura a ser protagonistas, a ser partícipes en el devenir de los hechos hasta que se topan finalmente con su maestro: Borges. «Toda mi vida es un cuento fantástico» –le dirá Perramus a Borges en su primer encuentro. Sobre la presencia gravitante de Borges sobrevolando todo Perramus, Breccia dijo: «Es Borges... tal y como

ALÉROJENSE, AMIGOS. ESTOS SEÑORES SON PORTADORES DE UNA TAREA LARGAMENTE POSTERGADA POR NOSOTROS, LOS ARGENTINOS... *PERRAMUS, CANELONES, ENEMIGO...*
HAY QUE RECONSTRUIR LA SONRISA DE *GARDEL*.

Figura 7: «Diente por diente»: tras la sonrisa perdida.

me hubiera gustado que fuera. [...] En "Perramus" le atribuimos el considerarse el tutor intelectual de Argentina... el Maestro. Cuando Borges tomaba un taxi, el taxista le decía: "Maestro, usted no paga". Si iba a comprar el periódico, se lo regalaban; si debía atravesar una calle siempre había un mínimo de doce personas dispuestas a ayudarle. Hablo del pueblo, de la gente sencilla. Borges era querido por el pueblo. Sus enemigos, los que le criticaron y le obligaron –me parece a mí– a refugiarse en Ginebra, no pertenecían al pueblo. La presencia de Borges en "Perramus" se debe a todo esto»[6].

Al final del primer arco argumental de «Perramus», habremos recorrido la historia de un grupo de hombres que sabiendo que la realidad es una ficción –y

Figura 8: Frank, un perfecto villano de salón.

aquí parafraseamos a Sasturain a través de Perramus–, se introducen en ella para actuar, tomar partido, pretendiendo modificarla. El antihéroe, el hombre sin ayer, cierra el relato circular de su propia caída original, pero para ello se le ordena dejar definitivamente el pasado en el olvido. «Debes ser fiel al deseo. Solo eso. No hay otra salvación. Vete» –le dice Margarita, la misma mujer causante de su mágica amnesia, devenida ahora en «Madame Margarita, la Dama del Aleph». Y en consecuencia, Perramus decide, lo que abre literalmente la puerta a la segunda parte y sella de forma definitiva la posibilidad de recuperar lo olvidado.

La petición inicial de Breccia a Sasturain tuvo un inmejorable resultado en «Perramus», pero devino en: «historietas complejas, simbólicas, llenas de reflexiones –recuerda Sasturain–. ¡De aventuras simples un carajo! No te olvidés que el viejo Breccia quería hacer originalmente una historieta para vender en todos lados y esta no se podía vender en ningún lado»[7].

El alma de la ciudad: los siete magníficos

Borges y Sasturain abren este nuevo episodio con una cita al Borges poeta e incluyen dos versos de «Buenos Aires» tomados de su libro de poemas «El otro, el mismo»: «Y ahora la ciudad es como un plano/ de mis humillaciones y fracasos. [...] No nos une el amor sino el espanto/ será por eso que la quiero tanto».

Los autores arremeten luego con un explícito homenaje a Oesterheld y su «El Eternauta» cuando nuestros aventureros, al igual que Juan Salvo y sus amigos, juegan al truco y súbitamente la luz se apaga. Cuando miran por la ventana contemplan con horror cómo la ciudad de Santa María fluctúa, oscila, casi a punto de desaparecer. Los Marisales buscan ahora destruir el alma de Santa María buscando a los siete, cuyas vidas sostienen la existencia de un pedazo de esa realidad. «Mientras ellos la piensen y la sientan, Santa María seguirá siendo» –sentencia el maestro.

Los siguientes ocho episodios, coro-

NO SE ENOJE PERRAMUS. SUPONGA MEJOR QUE "POLVITO" CHAMARRA, EL "FILOSO" GÓMEZ Y LOS DEMÁS SÓLO HAN COLABORADO PONIÉNDOLE UN POCO DE ACCION A LA HISTORIA... UNA NOVELA COMO SERÁ DIENTE POR DIENTE NECESITA PERIPECIA, PELIGROS...
¿POR ESO NOS CITÓ SECRETAMENTE AQUÍ...?

Figura 9: Gabo, amigo del maestro, e instigador de la búsqueda gardeliana.

nados por un epílogo, resultan pequeñas historias que fabulan tragicómicamente sobre la existencia de estos siete personajes que sustentan esa ciudad mítica, reflejo especular de aquella otra urbe a la que alude el poema del maestro y que Perramus y sus amigos deben salvar de los esbirros de la dictadura mariscal.

Breccia y Sasturain vuelven a revelar sus intenciones en un breve prólogo que escriben a esta segunda parte: «En "Perramus II" un ciego histórico que no lo es en la ficción –Borges– oficia de lazarillo, pone en movimiento al grupo. [...] La lucha por el alma de Santa María no es una empresa celeste o intangible, sin embargo. Encarnada en la memoria, los valores y los sentimientos de la gente, su rescate será inseparable del destino mismo de esos seres sin duda ejemplares, únicos, sostenes de una realidad infinita como pilotes de un puente por el que todos transitamos. [...] Esta segunda secuencia tiene otro signo; el problema ya no es uno sino que son los otros»[8].

En la última pagina de «El alma de la ciudad»" el Enemigo y Canelones se hartan de no comprender del todo las extrañas correrías y las ambiguas victorias en las que se han visto envueltos en las paginas anteriores e ingenuamente osan prefigurar el futuro de la saga: «La próxima aventura la manejamos nosotros».

«La Isla del Guano»: Borges y el Nobel

La tercera parte de «Perramus» («La Isla del Guano», que originalmente iba a llamarse «La Isla de Mierda»), escrita y dibujada entre 1986 y 1987 y editada por Ediciones B en 1993 en España, ofrece, a mi juicio, el mejor momento de la relación creativa de ambos autores. El carácter de fábula grotesca de la

Figura 10: La melancolía tras la victoria: ¿qué puede ofrecerle Ítaca a Ulises?

saga se dispara a tope en una nueva aventura que volverá a abordar elípticamente temas cercanos a la historia reciente de nuestra Latinoamérica, sobre cuando Mr. Whitesnow reaparezca y la mierda ocupe un lugar preponderante en la historia de la economía mundial.

La historieta de diez capítulos abre con un «Prólogo con premio» en que vemos a Borges pronunciando su discurso frente a la academia sueca de letras. La obra premiada con el Nobel resulta ser una colección de siete cuentos publicados en un libro llamado «Fricciones»: «Asistimos a las increíbles aventuras del enigmático Perramus, del tosco Canelones y de aquel otro, paradójico, el Enemigo. Surgidos, todos ellos, de una fantasía sin límites» –elogian los miembros de la academia. Cuando poco después el avión de Borges intente ser secuestrado por los estertores de la dictadura de los Mariscales de Santa María y solo les reste regresar al espacio mítico de la república isleña de Mr. Whitesnow y sus siete enanos, la aventura comienza.

El guano, mierda que se disputará a muerte el monopolio de Estados Unidos es el eje de esta tercera parte. El combate contra Mr. Whitesnow y López Plástico lo realiza un grupo de *freaks*, el C.I.C. (Circo Isleño Clandestino). «Este fue siempre un país cirquero... una pasión popular. [...] Pero llegó López Plástico al poder... y debimos pasar a la clandestinidad: Toda la energía que no se utiliza en recoger guano es una pérdida para la nación. ¡Quieren hacernos un país de mierda!» –dicen los artistas combatientes.

El escritor español Andreu Martín escribe en el prefacio de la edición española: «Gracias a él [Breccia] esta Isla del Guano ideada por Sasturain no es un espacio al aire libre, sino un laberinto oscuro poblado de manchas con forma de hombre y hombres con forma de mancha, [...] es una isla de grises, blancos y negros tan compactos que se vuel-

ven tan asfixiantes como el relato exige, claustrofóbicos como es debido. [...] Y ningún dibujo podía plasmar mejor la historia escrita por Juan Sasturain porque esta es una fábula moral. Una fábula ejemplar acerca de una país de porquería gobernado por un títere, pelele, payaso disfrazado de paisano, llamado Blancanieves en inglés, y al cual se opone una guerrilla clandestina compuesta de payasos profesionales, titiriteros y monstruos circenses»[9].

Hay mucho, mucho humor en esta nueva aventura, mucha fábula grotesca, pero jamás burla como afirma el propio Sasturain. «La Isla del Guano» tal vez sea la aventura más amarga y emotiva de la saga. Reúne a traidores que son traicionados, payasos que ofrendan su vida por la libertad, masacres, lluvias de mierda, facciones revolucionarias que buscan derrotar a los dictadores interpretando cada una de ellas su propia versión de la mítica *estrategia de la tortuga* (creación de Facundo Varela, el Tío Galápago, poeta y caudillo). Somos testigos de un Borges enfrentando sus propias contradicciones, amén de un Perramus que, cediendo espacio a otros personajes, permanece a medio camino entre el testimonio y la acción en medio del mundo grisáceo y grotesco de las viñetas de Breccia. Y al final, una vez más, la terrible sensación de una victoria amarga transitoria, provisional. «Hemos triunfado –dice un agónico Tío Galapago–, pero... cuidado... los gringos volverán».

«Diente por diente»: la sonrisa perfecta

«El proyecto Perramus –recuerda Sasturain– duró hasta el año 89. En esa época yo ya me había ido a Barcelona y después el viejo Breccia se murió. Trabajamos todos esos años acompañando de algún modo, de forma desfasada, todo lo que pasaba. Tanto es así que en la segunda historia Borges gana el premio Nobel y para la altura de la tercera parte ya estábamos en democracia. La última parte, "Diente por diente", es ya casi una comedia. Es el rescate de los dientes de Gardel dispersos por el mundo. Esa te va a encantar, es muy linda»[10].

En esta cuarta y última parte de «Perramus», escrita y dibujada entre 1988 y 1989, la dictadura de los Mariscales ya es parte del pasado y una atmosfera menos amarga se toma el tono de la aventura. Borges y su amigo Gabriel García Márquez piden a Perramus y sus amigos que viajen por el mundo tras la huella de los repartidos dientes de la calavera de Gardel, de modo de rearmar la emblemática sonrisa del zorzal criollo y con ello, devolver la esperanza perdida a la ciudad de Santa María. «En estas horas difíciles, angustiosas para nuestros pueblos hermanos –dice el Borges ficticio en una conferencia en Medellín– una de las tareas, junto con otras tantas impostergables, tal vez sea reconstruir... esa sonrisa gardeliana, revivirla, para que la Argentina y Latinoamérica vuelvan, aunque sea míticamente, a sonreír».

Se inicia entonces un periplo que Breccia ilustra con un trazo suelto y mucho menos oscuro que el de los capítulos anteriores. Su dibujo se vuelve menos opresivo y el otrora reprimido blanco surge notoriamente en cada página. Personajes casi reales como el general Raimundo Fragote en Buenos Aires; la Coquette en París; Richard Lone Stone, el navegante solitario, en Ingla-

terra y Sadao Masako en Japón, se codean con las versiones historietísticas de personas reales como Fidel Castro en Cuba, Frank Sinatra en Las Vegas, el músico Osvaldo Pugliese y por supuesto, Maria Kodama junto a Borges, son una parte de la enorme galería de variopintos personajes que recorren las páginas de «Diente por diente».

Esta vez el protagonismo se reparte más equitativamente entre el siempre enigmático Perramus, el Enemigo –capaz de la osadía de enfrentar al mismísimo Frank Sinatra en la mejor tradición de «Triste, solitario y final» de Soriano– y Canelones, quien surge en plenitud como el hombre de acción que siempre ha sido.

A modo de melancólica despedida de sus creaciones Sasturain y Breccia cierran el ciclo de aventuras de Perramus y sus amigos con una cita de «Ítaca» de Kavafis en boca del maestro Borges: «¿Qué le puede dar Ítaca al que la ha buscado como Ulises durante tanto tiempo? ...le ha dado el camino, lo vivido hasta llegar a ella. Ahí está el sentido, no en el final». Sasturain insiste en una idea desarrollada en las primeras páginas de «Perramus I», de que sentido y destino son anagramas y de que la pretendida libertad solo consistiría en acompañar los movimientos de la vida en lugar de torcerla. Una pausa. Pero también queda la aventura, replica entonces Perramus, mientras ambos personajes se pierden en el límite derecho del borde de la página, en el blanco espacio del vacío más allá de la historieta, pequeños, negros, apenas una mancha que semeja el caminar de dos amigos, tan reales como ficticios.

La realización de Perramus le ocupó a Breccia la mayor parte de la década del ochenta y fue concluida pocos años antes de su muerte, acaecida en 1993. «Perramus» es, como ya se ha dicho insistentemente, piedra angular de la narrativa gráfica latinoamericana; no obstante el incansable Alberto Breccia volverá en 1991 con otro monumental trabajo de adaptación bajo el brazo: «Informe sobre ciegos» de Ernesto Sábato.

Notas

1. Reyes G., Carlos: «Juan Sasturain: Escribo aquello que he leído», *Crash*, no. 12, Eureka Ediciones, La Paz (Bolivia), 2006, pp. 12 y 13. Esta entrevista se encuentra también disponible en: http://www.ergocomics.cl/sitio/index.php?idele=20060714193602.
2. Birmajer, Marcelo, en *Ñ, Revista de Cultura de Clarín*, no. 274, Buenos Aires (Argentina), 2008, p. 8.
3. Reyes G., Carlos: «Juan Sasturain: Escribo aquello que he leído», *Crash*, no. 12, Eureka Ediciones, La Paz (Bolivia), 2006, p. 13. Esta entrevista se encuentra también disponible en: http://www.ergocomics.cl/sitio/index.php?idele=20060714193602.
4. «Perramus», coedición Editorial de Lumen + Ediciones de la Flor + Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires (Argentina), 1990, pp. 8 y 9.
5. *Ídem*, contraportada.
6. «Breccia y Borges, Archivos negros», no. 1, Doeyoedytores, Buenos Aires (Argentina), 1994, p. 2.
7. Reyes G., Carlos: «Juan Sasturain: Escribo aquello que he leído», *Crash*, no. 12, Eureka Ediciones, La Paz (Bolivia), 2006, p. 13. Esta entrevista se encuentra también disponible en: http://www.ergocomics.cl/sitio/index.php?idele=20060714193602.
8. «Perramus», coedición Editorial de Lumen + Ediciones de la Flor + Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires (Argentina), 1990, p. 99.
9. «La Isla del Guano», Ediciones B, España, 1993, pp. 5 y 6.
10. Reyes G., Carlos: «Juan Sasturain: Escribo aquello que he leído», *Crash*, no. 12, Eureka Ediciones, La Paz (Bolivia), 2006, p. 13. Esta entrevista se encuentra también disponible en: http://www.ergocomics.cl/sitio/index.php?idele=20060714193602.

AUTORES

H. G. Oesterheld, narrador de la última experiencia

Lucas Berone
Licenciado en Letras y magíster en Socio-Semiótica, Universidad Nacional, Córdoba, Argentina

Resumen

Puede decirse, retomando algunas categorías de Walter Benjamin, que H. G. Oesterheld constituye, dentro del campo de la literatura popular, uno de los últimos narradores de la experiencia, o bien, uno de los narradores de la última experiencia*: la de la modernidad. En su extensa obra, especialmente en sus relatos e historietas de cienciaficción, la muerte aparece como un acontecimiento crucial, conclusivo y dador de sentido. Sin embargo, y acerca del mismo corpus, es posible señalar la recurrencia de una experiencia-límite, una última experiencia de la muerte, que marca la crisis de todo lenguaje de la narración: la catástrofe nuclear.*

Abstract

Based on some of Walter Benjamin's categories, it can be said that H.G. Oesterheld is, within the field of popular literature, one of the last narrators of the experience; or perhaps one the last narrators of the ultimate experience*: that of modernity. In his extensive work, especially his stories and science fiction comics, death appears as crucial event, conclusive and provider of meaning. However, on the same corpus, it is possible to indicate a recurrence of breaking-point experience, an ultimate experience of death, which marks the crisis of the entire language of the narrative: the nuclear holocaust.*

Presentación
Acerca de unos textos de Walter Benjamin

1. ¿Cómo se cruzan los discursos en una sociedad o, más específicamente, en un campo del saber? ¿Qué ley o qué leyes regulan los intertextos de una lectura? Si es cierto que el hombre es, entre otras cosas, y como dijera Barthes, una parada de lenguajes y de discursos; y si es cierto que no existe nunca del todo algo así como el *discurso único*; entonces, ¿cómo se convocan los discursos, cómo vienen los textos al individuo, desde qué lugares y al son de qué sortilegio?

Una teoría de la interdiscursividad o de la intertextualidad, claro, es la que parece estar invocando semejante presentación; pero de lo que se trata, en realidad, aquí, es del ejercicio de ese cruce misterioso todavía. Hace unos meses (dada la situación de escritura en la que me encuentro, el uso del indeterminado es necesario y perturbador a la vez) sentí como lector que un interesante texto de Benjamin, titulado «El narrador» y dedicado a la obra del escritor ruso Nicolai Leskov (1831-1895), tejía

en la oscuridad su cruce misterioso con una poética del relato que me viene ocupando desde hace un tiempo. Sentí que lo que decía Benjamin sobre Leskov lo decía asimismo sobre los relatos de Oesterheld; que Oesterheld, desde la particular poética del relato que construyó a lo largo de su trabajo como guionista de historietas, pertenece a una singular raza de narradores que no parece existir ya. La lectura posterior de un nuevo artículo de Benjamin («Experiencia y pobreza», de 1933) me confirmó en mis intuiciones: hay algo en Oesterheld a lo que Benjamin está aludiendo insistentemente, como algo que, básicamente, se termina en las primeras décadas del siglo XX.

En la línea de lo que plantea Benjamin, me parece que Oesterheld pertenece indudablemente a una cierta clase de narradores, a los que podríamos llamar *los últimos narradores de la experiencia*; o bien, *los narradores de la última experiencia*, es decir, los narradores de la experiencia moderna, de la *modernidad*. Y esto, me parece, especialmente en relación con ciertos acontecimientos que las narraciones de aventuras, las de Oesterheld y las de varios otros, acogen y despliegan incesantemente: los acontecimientos de la *muerte*.

2. Benjamin escribió, en su artículo sobre Leskov: «La muerte es el sello de todo lo que el narrador puede relatar. Su autoridad ha sido tomada en préstamo a la muerte. En otras palabras: ella es la historia natural a la que remiten sus relatos» (Benjamin, 1986:199).

De un modo muy agudo e interesante el filósofo alemán relaciona la pérdida de la experiencia común o colectiva en la edad moderna con el ocultamiento progresivo de la muerte, y su alejamiento respecto a los espacios vitales cotidianos:

«El morir, anteriormente un acontecimiento público en la vida de los individuos, sumamente ejemplar [...] –el morir, durante la edad moderna, es sacado cada vez más del mundo perceptible de los vivos. Antes no había casa, apenas si alguna habitación, en que no hubiese muerto alguien. [...] Hoy los burgueses viven en habitaciones que están puras de muerte alguna, secos habitantes de la eternidad que, cuando el fin se aproxima, son remitidos por los herederos a sanatorios o a hospitales. Solo que las formas transmisibles, no del saber o de la sabiduría de un hombre, sino sobre todo de su vida vivida –y esa es la materia con que se hacen historias– solo son adquiridas al morir» (*Op. cit.*:198).

La muerte, según Benjamin, es un acontecimiento de pura comunicación, que se abstrae de la lógica capitalista del intercambio: lo que muere siempre nos deja un *don*, el legado de una experiencia, el relato y la sabiduría de su *vida vivida*.

Y Oesterheld participa de estas intuiciones, de este tipo de certezas estéticas. Tomemos, por ejemplo, una de sus series más conocidas y hermosas: «Ticonderoga Flint» (con dibujos de Hugo Pratt). En ella, el narrador, Caleb Lee, es un viejo de setenta y cinco años que, viendo ya cercano el momento de su fin, decide entonces que ya es «tiempo de vivir hacia atrás», rememorando su vida aventurera desde que se enroló en el ejército cuando apenas tenía quince años (Oesterheld y Pratt, 1957:20).

La muerte (las muertes) es un hecho común y a la vez profundamente signi-

H. G. Oesterheld, narrador de la última experiencia

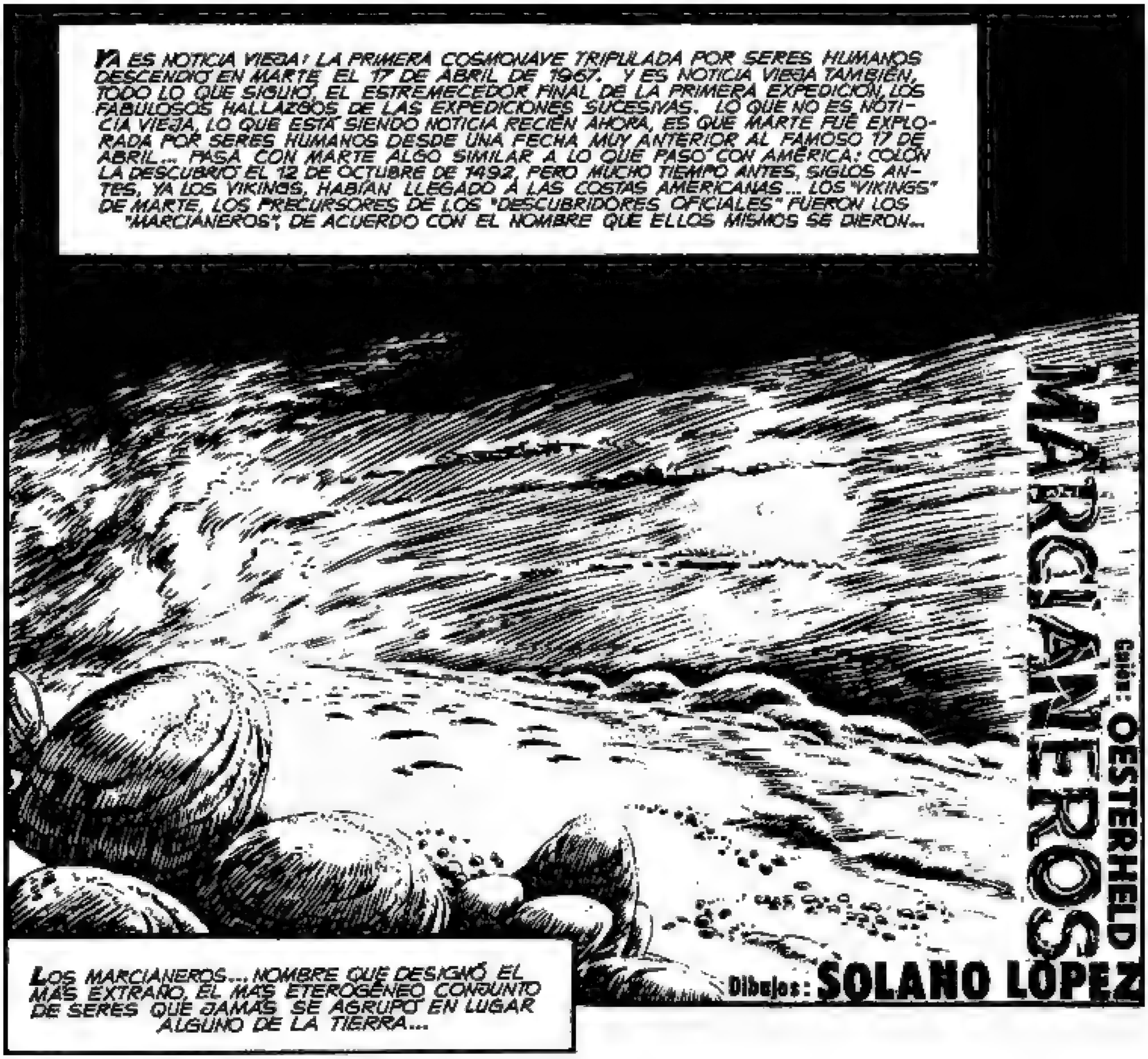

YA ES NOTICIA VIEJA: LA PRIMERA COSMONAVE TRIPULADA POR SERES HUMANOS DESCENDIÓ EN MARTE EL 17 DE ABRIL DE 1967. Y ES NOTICIA VIEJA TAMBIÉN, TODO LO QUE SIGUIÓ, EL ESTREMECEDOR FINAL DE LA PRIMERA EXPEDICIÓN, LOS FABULOSOS HALLAZGOS DE LAS EXPEDICIONES SUCESIVAS. LO QUE NO ES NOTICIA VIEJA, LO QUE ESTÁ SIENDO NOTICIA RECIÉN AHORA, ES QUE MARTE FUÉ EXPLORADA POR SERES HUMANOS DESDE UNA FECHA MUY ANTERIOR AL FAMOSO 17 DE ABRIL... PASA CON MARTE ALGO SIMILAR A LO QUE PASÓ CON AMÉRICA: COLÓN LA DESCUBRIÓ EL 12 DE OCTUBRE DE 1492, PERO MUCHO TIEMPO ANTES, SIGLOS ANTES, YA LOS VIKINGS, HABÍAN LLEGADO A LAS COSTAS AMERICANAS... LOS "VIKINGS" DE MARTE, LOS PRECURSORES DE LOS "DESCUBRIDORES OFICIALES" FUERON LOS "MARCIANEROS", DE ACUERDO CON EL NOMBRE QUE ELLOS MISMOS SE DIERON...
LOS MARCIANEROS... NOMBRE QUE DESIGNÓ EL MÁS EXTRAÑO, EL MÁS ETEROGÉNEO CONJUNTO DE SERES QUE JAMÁS SE AGRUPÓ EN LUGAR ALGUNO DE LA TIERRA...
MARCIANEROS
Guión: OESTERHELD
Dibujos: SOLANO LOPEZ

Figura 1: El comienzo de «Marcianeros», el relato de Oesterheld.

ficativo en el género de las historietas de aventuras, incluso en aquellas series donde, por regla, nadie puede morir (cf., por ejemplo, «El llanero solitario», y el resto de las historietas superheroicas norteamericanas hasta la década del sesenta). La muerte de los cuerpos, junto al sexo y la violencia entre los cuerpos, entre el sexo y la violencia de los cuerpos, es uno de los acontecimientos más frecuentados por la historieta *realista*.

Por supuesto, no todas las muertes son iguales. ¿Qué tipo de relaciones se traman, en la historieta, entre la muerte y la aventura? ¿Y cuál será el sentido de la muerte en las aventuras imaginadas por Oesterheld?

La muerte y los acontecimientos de la aventura

Creo que la producción narrativa de Oesterheld acepta y requiere una pe-

Figura 2: La muerte como pacto que compromete a los vivos.

riodización, aunque en su totalidad parece mantenerse fiel a ciertos principios constructivos. En esa periodización, ocupa un lugar clave para mí lo que llamaría su *momento de transición*: después de la quiebra de Editorial Frontera, en 1961, y antes de desembocar en una práctica cultural claramente militante (aunque no meramente militante), a fines de la década del sesenta y principios de la del setenta. En ese período medio, entre 1962 y 1968 aproximadamente, Oesterheld produjo algunas series verdaderamente memorables (como «Mort Cinder», con Alberto Breccia; como «Watami», con Jorge Moliterni) y otros textos notables por su curiosidad, por su carácter de rarezas: el «Richard Long», la continuación novelada de «El Eternauta», o la serie de ciencia ficción «Los Marcianeros» (acaso, también, las crónicas sobre Hiroshima y Pompeya).

«Los Marcianeros», por ejemplo, es un objeto excepcional en la producción de Oesterheld, sobre todo por sus incongruencias y sus *puntos ciegos*: tiene demasiados. La serie, que se publicó en la revista *SuperMisterix* durante 1962 con dibujos de Francisco Solano López, presenta la estructura de una saga, un conjunto de episodios que se continúan unos a otros, y narra las aventuras de un grupo de hombres excepcionales, los Marcianeros: integrantes de una agencia no gubernamental que ha instalado su base en la Antártida (Azula) y que ha llegado con sus naves, antes que ninguna potencia mundial, a pisar el suelo de Marte. Sin embargo, pareciera como si Oesterheld no hubiera estado dispuesto, en este caso, a cerrar la trama.

Acerca de Leskov, Benjamin distinguía entre dos modos de comunicación opuestos: la información y la narración. «La información –dice– pretende ser verificada de inmediato. A menudo –aclara– es menos exacta que las noticias de que se disponía en otros siglos. Pero mientras estas no titubeaban en participar de lo maravilloso, para la información es inevitable el aparecer como plausible. De ahí que sea incompatible con el espíritu de la narración.

Figura 3: La muerte y el ingreso a la aventura.

»Cada mañana se nos informa sobre las novedades de toda la tierra. Y sin embargo, somos notablemente pobres en historias extraordinarias. Ello proviene de que ya no se nos distribuye ninguna novedad sin acompañarla con explicaciones. Con otras palabras, ya casi nada de lo que acaece conviene a la narración, sino que todo es propio de una información. Puesto que es casi la mitad del arte de narrar una historia el mantenerla ajena a toda explicación mientras se la reproduce» (Benjamin, 1986:194).

«Marcianeros» expone esta condición de la narración casi de manera brutal, acaso por el apuro o la prisa con que Oesterheld la escribió: la comprensión precisa de lo que sucede en cada episodio requiere necesariamente de explicaciones e informaciones, que el texto finalmente no suministra.

Cuando los personajes estén varados en Marte abundarán los signos y las señales que se ofrezcan como material para interpretar, pero nunca serán descifrados. No sabremos lo que pasó ni lo que estaba pasando en Marte, solo sabemos que algo les *sucedía* o les *sucedió* a los personajes cuando estaban allí.

Barthes señalaba que lo que sucede, el *suceso*, es la conjunción de tres modos de discurso: la palabra, el símbolo y la violencia (esto lo decía Barthes acerca del *mayo francés* de 1968). Y en verdad los tres modos se hacen presentes en el acontecimiento que aprisiona a los personajes de Oesterheld y Solano López en Marte, indudablemente; pero carecen de código y de formas adecuadas de traducción de uno al otro modo. Los símbolos, las palabras y la violencia que acontecen en la aventura *marciana* o *marcianera* no tienen ninguna explicación definida; aunque la palabra, el símbolo y la violencia aludidos allí sean los de la muerte.

Veamos, entonces, qué ocurre con los acontecimientos de la muerte en los sucesivos episodios de «Marcianeros», y qué insistencias podemos señalar en (o acerca de) ellos.

1. A partir de la localización espacial de las aventuras, es posible establecer tres grandes secuencias narrativas en la primera parte de la saga de «Marcianeros»: Tierra – Marte – Tierra. O bien: salida de la Tierra – llegada a Marte – retorno a la Tierra. Y al mismo tiempo cada secuencia acoge y despliega distintas formas de un acontecimiento, distintos *tipos de muerte*.

Habría en la serie de Oesterheld un primer caso (el más difundido, el más común), un primer tipo de muerte: la *muerte como pacto*. Se trata, en este momento, de la muerte como un acontecimiento que siempre, de una u otra

Figura 4: El *vampirismo* como motivo.

manera, compromete a los que quedan vivos.

En el comienzo del primer episodio de la saga un conjunto de individuos comunes, aunque con cualidades excepcionales (inteligencia teórica y práctica, un corazón generoso), asisten juntos a la muerte violenta de un hombre extraño (Percy Brooks), que les transmite un nombre («serán tres buenos marcianeros»), les destina un objeto desconocido (un pequeño y pesado disco) y los compromete definitivamente con la aventura. Un poco más adelante en el episodio, hacia el final, ocurre una segunda muerte. El Chato, empujado por su lealtad, salva con su muerte la vida de su compañero, y esta nueva muerte no hace más que rubricar el pacto: el *sacrificio* del Chato solo tendrá algún sentido si los protagonistas de la serie aceptan el compromiso y siguen el camino que les propone la aventura (un camino que los sacará, para siempre y en todo sentido, de su vida cotidiana).

Por otra parte, es interesante encontrar en este mismo segmento de la serie la figura y los gestos del *traidor*: hay un personaje que traiciona los compromisos que la muerte ha anudado, y que muere, justamente, por romper el pacto.

Oesterheld diseña o esboza una situación dramática realmente curiosa, y es una lástima que no se haya tomado un tiempo como para desarrollarla. El hombre que con su muerte selló un pacto y un compromiso (Percy Brooks) es hermano del otro hombre (Charles Brooks) que, también con su muerte, pagará la traición y la culpa de haber roto pacto y compromiso. En el medio, entre una y otra muerte, queda un tercer hermano que, con la mirada perdida y ya sin palabras, permanece contemplando ambas muertes con aire ausente –Antígona frente a los cadáveres de Eteocles y Polinices.

Se puede adivinar y enunciar aquí la disyuntiva trágica, que Oesterheld no resuelve: ¿Cuál de las dos muertes pesa más? ¿Qué muerte mide la honra de los lazos filiales y qué muerte decide la infamia de esos mismos lazos? ¿A cuál de ambas muertes le pertenece la vida del hermano que las contempla? ¿Qué pacto bizarro podría tener lugar entre una y otra sangre derramada: la del héroe y la del traidor?

Como ya dijimos, la aventura sigue adelante, y salta vertiginosamente hacia Marte. En el espacio exterior y ajeno, en el espacio del *otro*, todo va a cambiar.

2. La representación del espacio del otro se halla, en «Marcianeros», dominada por la lógica del grotesco: todo

¡QUIZÁ NUNCA SABREMOS CUANTO TRABAJO EXIGIÓ CONSTRUIR SEMEJANTE COSMONAVE!
¿SABRÁN LAS OTRAS DOS, LA SUERTE CORRIDA POR ÉSTA?
PERO... ¿Y LOS TRIPULANTES?

Figura 5: *Lógica del grotesco*: lo artificial se diseña como *natural*.

tiende hacia su contrario, todo busca confundirse con su contrario[1]. La muerte, entonces, adopta las formas de la vida; la vida adopta las formas de la muerte. El episodio en Marte estará invadido por aquellos motivos inaugurados en la literatura occidental desde Frankenstein y Drácula: el *vampirismo* y los *zombies* o muertos-vivos.

El clima grotesco, por otra parte, se difunde por la serie e impone una cierta lógica jocosa en los hechos. Uno de los protagonistas afirma su deseo de ser *todo ojos* para poder observar y captar las maravillas de Marte; y justamente una cosmonave lo aplasta durante una tormenta, haciéndole saltar los ojos de sus órbitas. Los testigos comentan el hecho grotesco con estas palabras:

«–Pobre... Pobre Bob.

»–Lo aplastó la cosmonave al caer...

»(Sí, allí estaba Bob Royce, irreconocible dentro del casco, los ojos salidos de las órbitas...).

»–¡Se dio el gusto! ¿No quería ser todo ojos?» (Oesterheld y Solano López, 1962).

Otra de las inversiones grotescas, característica de la ciencia ficción en Oesterheld, pasa por las relaciones entre los motivos de lo natural y lo artificial (o lo cultural) (cf. Berone, 2002:231-237). Invariablemente, en «Marcianeros», la tecnología del posible enemigo adopta las formas de la naturaleza: extraños *super-tornados* parecen defender la superficie marciana de cualquier intento de *colonización*. A la vez, los invasores de Marte (los *kurnos*) se desplazan en bio-máquinas (esto es: gigantescos monstruos artificiales) y sus naves de conquista, una vez destruidas, dejan a la vista verdaderas vísceras animales. Finalmente, un raro *cristal* les transmite a los aventureros la orden de marchar al Polo Sur del planeta rojo.

La sucesión de eventos es vertiginosa, e incomprensible: el suelo marciano parece ser el escenario de una suerte de gran confrontación interestelar, pero nunca queda claro cuáles son los bandos en pugna, ni qué se proponen hacer en/con Marte o en/con la Tierra.

3. El regreso a la Tierra de los expedicionarios clarifica la situación y dejará ver la aparición de un tercer tipo de muerte: hay una raza alienígena, los *kurnos*, que pretende conquistar nuestro planeta.

¡ES UN ANIMAL!
SÍ, ERA UN ANIMAL DE PROPORCIONES GIGANTESCAS...
UN RUGIDO RONCO, CON MUCHO DE TRUENO. ENTREABRIÓ LAS FAUCES; BRILLARON CANTIDAD DE HOJAS ALARGADAS, ACERADAS, COMO ENORMES SABLES...

Figura 6: *Lógica del grotesco*.

Lo interesante de este nuevo retorno al tema de la invasión está en los motivos que descubre y con los que experimenta Oesterheld. A lo largo de las sucesivas versiones que escribió sobre el tema de la invasión extraterrestre, el guionista fue variando repetidamente el campo de las motivaciones del hecho, las causas o las intenciones que movilizaban al agresor. Casi podría decirse que las ficciones de Oesterheld son también el ensayo de una casuística de la agresión: interesantes variaciones en torno al universo del mal, desde su ya muy conocida creación de los Ellos (los invasores alienígenas en «El Eternauta»), representantes del *odio cósmico* y la maldad absoluta[2].

En «Rolo, el marciano adoptivo», de 1957 (una de las primeras versiones sobre el tema), la invasión de los *pargas* tiene una racionalidad extractiva, digamos, puramente colonialista: los pargas necesitan el oxígeno de la Tierra para fabricar ozono, elemento esencial para su civilización. Incluso no desean una guerra abierta que ponga en peligro todo el planeta, sino que planean secuestrar contingentes de niños humanos para formar las futuras *castas dirigentes* del planeta colonizado.

En la continuación novelada de «El Eternauta», de 1962, la invasión de los Ellos cambia de cariz y aparece regida por una razón estratégica: en lucha contra el Enemigo, por el control del universo, los Ellos simplemente han adelantado su jugada, y por eso han ocupa-

H. G. Oesterheld, narrador de la última experiencia

Figura 7: Oesterheld y el motivo de la *invasión*.

do la Tierra (mera *pieza* de un ajedrez interplanetario).

Un poco más adelante en el tiempo, en «Platos voladores al ataque!» (serie de figuras coleccionables que dibujó Alberto Breccia hacia 1971) el motivo vuelve a cambiar: los jerarcas del planeta Plutón han descubierto accidentalmente que la incorporación de un corazón humano a sus cuerpos les proporciona la inmortalidad. Las razones del invasor se hacen ontológicas: quieren a toda costa «perdurar en su ser» (Spinoza) y organizan la invasión como si se tratara de una *cosecha de corazones*.

En la tercera parte de «Marcianeros» (estamos en 1962), obligado Oesterheld a cerrar la saga finalmente, la invasión a la Tierra adquiere una casuística realmente inesperada: forma parte del curioso diseño de programación de una emisión televisiva intergaláctica, donde las alternativas del ataque y la resistencia están destinadas a captar la atención gozosa de los miembros de una civilización superpoderosa y envejecida. La muerte aquí entra en la lógica del intercambio comercial: es el término de una relación de consumo, y la catástrofe se transforma en espectáculo televisivo.

Lo que ocurre en «Marcianeros» es una de las pocas alusiones del guionista a los mecanismos propios de los *mass*

media: solo sensibles al horror, los kurnos consumen la muerte como una forma de emoción, como una suerte de catarsis colectiva. Por otro lado, este bizarro cruce entre muerte y espectáculo, en la tercera parte de la saga (acaso la más inspirada), *se figurativiza* en la anécdota de un periodista que muere estúpidamente, tratando de fotografiar por dentro, a modo de primicia, una de las gigantescas *estructuras vegetales* que están tomando el planeta.

Las muertes finales, entonces, las de los marcianeros que se sacrifican para salvar la Tierra, son las únicas que escapan a la lógica del consumo: son muertes gratuitas; nadie las conoce, y los que mueren apartan el final de sus vidas de cualquier posibilidad de intercambio.

El *horror atómico* como última experiencia de la muerte

Hay una experiencia de muerte más, digamos una *última experiencia*, pectacular y multiplicadora de muertes, que fascina o que se repite bastante en las narraciones de Oesterheld; a saber: la catástrofe atómica.

La amenaza nuclear recurre en las historias de ciencia ficción de Oesterheld[3], y esta recurrencia, además de ser una *marca de época*, es un rasgo de una poética y el objeto de una interrogación. ¿Por qué la experiencia que Oesterheld tiene para narrar es la de la catástrofe nuclear? ¿Qué nos está diciendo, qué les dice a sus lectores acerca de ese último acontecimiento de la muerte? Para encontrar una clave que responda a semejante pregunta, como siempre, parece necesario dar o establecer antes un pequeño rodeo.

1. Si uno lee con una cierta atención flotante las ficciones de Oesterheld, específicamente los lugares textuales donde tienen lugar las *escenas de muerte*, rápidamente puede descubrir que hay una cierta relación entre el morir de un individuo y su contexto particular. Cada muerte parece requerir, dentro de la aventura imaginada por Oesterheld, unas circunstancias especiales, un tiempo y un lugar adecuados a su singularidad: la definición del contexto de la muerte tiene aquí una vital significatividad.

CON EL ALIENTO CONTENIDO, LOS POBLADORES VIERON AVANZAR A LA PEQUEÑA MYRIAM, YA EN EL CORAZÓN DE LA INTRINCADA MARAÑA DE TUBOS.

Figura 8: La presencia de lo *ominoso*.

En la primera parte de «El Eternauta» (el clásico de Oesterheld, dibujado por Solano López), encontraremos repetidamente en obra este principio poético: hacia el final de la historia, por ejemplo, uno de los invasores alienígenas (un *mano*) empieza a agonizar dentro de un

subterráneo; entonces los protagonistas deciden trasladarlo a la superficie, para que pueda morir «de cara a las estrellas» (Oesterheld y Solano López, 1957/1959:231-232).

Los relatos de ciencia ficción de Oesterheld, por otra parte, son particularmente sensibles al mismo principio constructivo. Uno de los más bellos narra, muy cerca del clima de los cuentos de Bradbury, cómo una familia de colonos terrícolas en Marte decide asistir la muerte de la abuela (María Santos) a través del «árbol de la buena muerte»: a la sombra de este mecanismo (otra vez en el espacio ajeno lo artificial asume las formas de lo natural) la anciana mujer muere creyendo que está en los lugares familiares de su infancia, en un pequeño pueblo de Catamarca, con «calles de tierra», «hileras de casas bajas», «veredas de ladrillos torcidos» y «panaderos» en el aire (Oesterheld, 1965:142-143). En el cuento «Una muerte», también de 1965, el narrador (un extraterrestre) investiga la desaparición de su amigo, que ha venido a morir a la Tierra, y se tranquiliza cuando descubre que la agonía ha tenido lugar en la casa del *pajarero*: un extraño personaje, un *loco*, quien ha comprendido, rodeado de sus pájaros, que «todo lo vivo» se parece, «venga de donde venga» (*Op. cit.*:132).

Por último, podemos señalar cómo en «Exilio», una de las breves *Sondas* que Oesterheld publicó hacia 1968, la perspectiva autoral juega con el desfasaje entre la muerte y su contexto, para crear el efecto de una distancia irónica que no podría ser reasumida por ninguna solución moral ulterior. Un hombre (un cosmonauta) muere, de hambre y sed en un planeta ajeno, rodeado absurdamente de seres que no comprenden ese acontecimiento terrible bajo ningún otro régimen de sentido que no sea el de lo cómico:

«Pero lo mejor de todo fue el final –concluye el relato–: se acostó en la colina, de cara a las estrellas, se quedó quieto, la respiración se le fue debilitando, cuando dejó de respirar tenía los ojos llenos de agua. ¡Sí, no querrás creerlo, pero los ojos se le llenaron de agua, d-e a-g-u-a, como lo oyes! Nun-

¡ASISTIREMOS A ESPECTÁCULOS NUNCA VISTOS, VEREMOS CÓMO SON ARRASADAS CIUDADES DE MILLONES DE HABITANTES! ¡FIELES A NUESTRO PÚBLICO, NOS SUPERAREMOS AL TRANSMITIR DIRECTAMENTE LAS INCIDENCIAS DE LA MÁS CRUEL INVASIÓN DE LA HISTORIA!
OJOS DUROS, BRILLANTES, FIJOS EN LA PANTALLA. EL COLOSAL ESPECTÁCULO COMENZABA.

Figura 9: La muerte como espectáculo mediático.

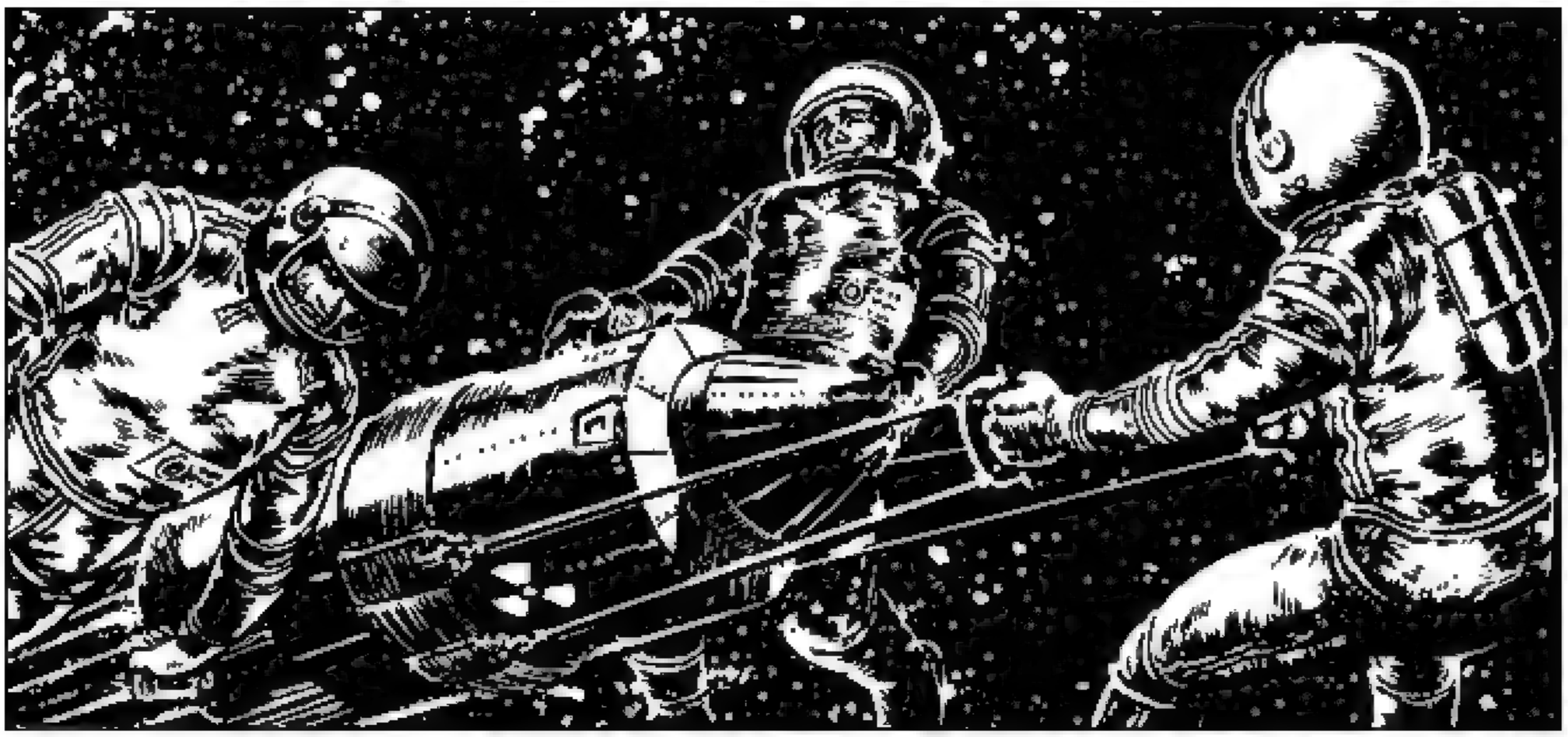


Figura 10: La muerte como ofrenda sacrificial.

ca, nunca se vio en Gelo nada tan cómico» (Oesterheld, 1968:126).

Ahora bien, si la definición de una *escena de muerte* parece crucial en la narrativa de Oesterheld, hay algo, con respecto a la catástrofe atómica, repetidamente representada, que se torna inesperadamente *dis-funcional*, o desviante.

2. En febrero de 1962, en la revista *Eternauta*, Juan Salvo vuelve a corporizarse frente a su guionista y le cuenta el episodio de Hiroshima. Veamos, entonces, cómo opera, cómo funciona y cómo se construye allí la narración del *horror atómico*.

En primer lugar, la muerte atómica aparece de manera tan inesperada para los que la sufren, que carece de toda capacidad conclusiva. En esta escena especial la muerte no concluye las historias de vida; sino que las cercena, las interrumpe, las va cortando. Es una muerte sin tiempo, o fuera del tiempo: los que mueren no pueden ni alcanzan a comunicar nada a los que quedan.

El narrador colecciona una serie de anécdotas espantosas, las cuales de ninguna manera llegan a componer la narración de la catástrofe: solo son eventos terribles, que no significan nada más allá de sí mismos. La procesión de los sobrevivientes está marcada, notablemente, por el silencio:

«Silenciosa procesión de heridos, buscando el refugio del río. Ninguno se queja, a pesar de las quemaduras, de las heridas que siguen sangrando. Caras que no son caras. Manos que no son manos. Algunos caen, se dejan morir entre los escombros. Los demás siguen, el incendio los corroe. El río. Los salva del fuego, pero la sal del agua es una tortura más. Cuando suba la marea el agua crecerá. Muchos de los refugiados se ahogarán» (Oesterheld, 1962).

En todo caso, las anécdotas son ostensivas, sirven para mostrar, y lo que muestran es, en general, la mutilación de los cuerpos, que es correlativa de la mutilación de las historias y de la palabra. Los cuerpos pierden las manos, o la piel («una mujer desnuda, con el cuerpo todo rojo, ha tenido un vestido floreado y el intenso calor, concentrado en las partes oscuras, le ha estampado en el

cuerpo las flores del dibujo...»); la capacidad de hablar o de gritar por el dolor, o la capacidad de oír eso que los aniquila. Junto a la mudez, aparece la sordera:

«Muy pocos de los sobrevivientes del área céntrica recuerdan haber oído la explosión. Sin embargo, los que estaban a más de diez kilómetros dicen que fue ensordecedora. "La más fuerte que oyeron jamás"» (*Op. cit.*).

Por otro lado, y con el silencio, el motivo de los ojos, de la mirada (un tema importante dentro de la narrativa de Oesterheld), encuentra una inflexión muy particular cuando se trata del horror atómico. Si acerca de este nada parece comunicable, es porque básicamente estamos ante una muerte que no puede ser mirada a los ojos.

La muerte atómica paraliza la mirada, inunda los ojos, anula la capacidad de ver, se queda en la visión de las personas, la ocupa territorialmente y ya no permite ninguna distancia.

«Miles de ojos miran hacia B-San. Soldados de las baterías antiaéreas, que retienen el fuego porque saben que a semejante altura los disparos serían inútiles. Chicos en alguna escuela, contentos de tener algo para mirar en lugar del siempre aburrido pizarrón. Gente en la calle, la que tiene poco apuro, la que puede perder el tiempo mirando el cielo. Miles de ojos miran a B-San... Miles de ojos, que están recibiendo las últimas gotas de luz. Un destello vivísimo, iluminando el cielo todo. Miles de ojos, ya ciegos. El destello sigue; un golpe de calor brutal, inconcebible. Y en seguida, un manotazo titánico que arrasa con todo» (*Op. cit.*).

Nada escapa definitivamente, no hay contexto que pueda significarla y nadie podrá alejarse lo suficiente como para dar testimonio de esa muerte: los que sobrevivan al fuego, morirán ahogados cuando la marea suba en la bahía. En este punto Hiroshima, emblema o ícono de una experiencia de muerte que es ya ajena al lenguaje y a la mirada, se transforma, al mismo tiempo e inseparablemente, en «el primer nombre del horror atómico» y en «la ciudad de las muertes inenarrables».

Y en este punto, finalmente, la narrativa de Oesterheld se reencuentra con la filosofía de Benjamin: en la postulación de una repentina pobreza de los nombres y de los lenguajes (de la aventura, de la poesía)[4], una «nueva barbarie» que lleva al hombre «a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra».

«Nos hemos hecho pobres –reconoce el filósofo en el final–. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad [...] para que nos adelanten la pequeña moneda de lo *actual*. La crisis económica está a las puertas y tras ella, como una sombra, la guerra inminente. Aguantar es hoy cosa de los pocos poderosos que, Dios lo sabe, son menos humanos que muchos; en el mayor de los casos son más bárbaros, pero no de la manera buena. Los demás en cambio tienen que arreglárselas partiendo de cero y con muy poco» (Benjamin, 1933).

Desde los márgenes del mercado, la producción de Oesterheld en los variados registros de la literatura popular sigue siendo, de manera paradójica y enriquecedora, la narración de una moderna pobreza de la experiencia y, del modo mejor, una experiencia decisiva

contra la pobreza cultural de la modernidad.

Notas

1. Para un esclarecimiento de la noción que aquí invocamos, ver el «Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín» (Arán, 2006), especialmente las entradas correspondientes a *grotesco* y *cultura carnavalizada*.
2. En su largo ensayo de lectura de 1985, Juan Sasturain ya señaló los modos inéditos por los cuales las historietas de Oesterheld experimentaban con los sujetos del *campo del mal* propio de la aventura tradicional: el antagonista, el *enemigo* (cf. Sasturain, 1985:23-124).
3. Cf. especialmente «El Eternauta» (primera parte) de 1957, su continuación novelada (e inconclusa) de 1962, y la segunda parte de 1976; pero también «Marcianeros» de 1962, «Platos voladores al ataque!» de 1971, «La guerra de los Antartes» de 1974, y, con alguna variante, el relato «Un hombre común» de 1962.
4. Inteligente y premonitorio, el diagnóstico de Benjamin tiene lugar acerca de las experiencias que traen los soldados de la primera gran guerra europea (o primera guerra mundial): «La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. [...] Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano» (Benjamin, 1933).

Bibliografía

Arán, P. (dir.): «Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín», Ferreyra Editor, Córdoba, 2006.

Barthes, R.:«La escritura del suceso», en «El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura», Paidós, Barcelona, 1987 (trad. al español: Celia Fernández Medrano).

Benjamin, W.: «Experiencia y pobreza», en «Discursos interrumpidos I», Taurus, Madrid, 1973 (trad. al español: Jesús Aguirre). Versión on-line: http://www.enespiral.net/etapa1/interiors/textos/benjamin-petjades.htm.

—: «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov», en «Sobre el programa de la filosofía futura», Planeta-Agostini, Bs. As., 1986 (trad. al español: Roberto Vernengo).

Berone, L.: «Las pesadillas de H. G. Oesterheld: constitución de una mirada oblicua», *Rev. Semiosis Ilimitada*, no. 1, UNPA, Río Gallegos,.2002, pp. 231-246.

Oesterheld, H. G.: «Otra vez, "El Eternauta": Hiroshima»", *Eternauta*, no. 4, febrero de 1962. En: Solano López y Pablo Maiztegui: «El Eternauta. El mundo arrepentido», Solano Ediciones, Bs. As., 2006.

—: «Un hombre común», *Eternauta*, no. 5, marzo de 1962. En «El Eternauta y otros cuentos de ciencia ficción», Colihue, Bs. As., 1996.

—: «El Eternauta» (continuación novelada inconclusa), *Eternauta*, nos. 6-15, abril de 1962-febrero de 1963. En «El Eternauta y otros cuentos de ciencia ficción», Colihue, Bs. As., 1996.

—: «Una muerte» y «El árbol de la buena muerte», *Géminis*, nos. 1 y 2. En «El Eternauta y otros cuentos de ciencia ficción», Colihue, Bs. As., 1996.

—: «Sondas», en «Los argentinos en la Luna», De la Flor, Buenos Aires, 1968. En «El Eternauta y otros cuentos de ciencia ficción», Colihue, Bs. As., 1996.

— y A. Breccia: «Platos voladores al ataque!!», Ancares, Buenos Aires, 2002.

— y H. Pratt: «Ticonderoga», *Biblioteca Clarín de la Historieta*, no. 17, Clarín, Buenos Aires, 2004.

— y F. Solano López: «El Eternauta», primera parte, Ed. Récord, Buenos Aires, 1994.

—: «Rolo, el marciano adoptivo», Ed. La Página, Bs. As., 2009.

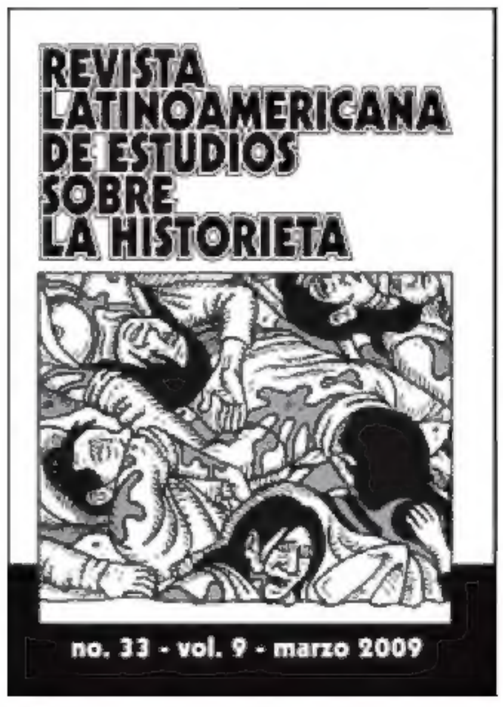
—: «Marcianeros». En Solano López y Pablo Maiztegui: «El Eternauta. El regreso: La búsqueda de Elena», Solano Ediciones, Bs. As., 2007.

—: «El Eternauta», segunda parte, Ed. Récord, Bs. As., 1994.

Oesterheld, H. G. y G. Trigo: «La guerra de los Antartes», Colihue, Bs. As., 1998.

Sasturain, J.: «Oesterheld y el héroe nuevo. El domicilio de la aventura», Colihue, Buenos Aires, 1995, pp. 103-126.

los últimos números



Alfredo Villar Lurquin: «Rupay». Hacia una historieta popular

Jorge L. Catalá Carrasco: Costumbrismo y cubanidad en la historieta «José Dolores. La creación criolla»

Paquita Armas Fonseca: Dos aproximaciones a la caricatura cubana

Axel Li: Matices históricos de la caricatura cubana

Axel Li: Visión de la caricatura cubana desde los estudios

Jorge Montealegre Iturra: *La Chiva* del año 68. Una revista y una risa con espíritu libertario

Héctor Fernández L'Hoeste: Una auténtica ciudad de animales: el DF según Sebastián Carrillo

Gêisa Fernandes D´Oliveira: ¿Brasileño o universal? Construcción simbólica en las historias de la serie «Dios» de Laerte

Nilanjana Bhattacharya: Historia y política en México. Algunos aspectos de las historietas de Rius

César del Vasto: El nacimiento del cómic panameño y sus dificultades

Pedro Molina, Yasir Fajardo, Hernán Ostuni: La historieta en Nicaragua

Carlos Alberto Villegas Uribe: Cuatro maestros colombianos de la fisonomía caricatográfica Rastreando rostros

Carlos Reyes G.: Alberto Breccia: el trazo revolucionario (1)

Luis Sujatovich: Gutiérrez y Oesterheld: su influencia en la cultura popular. Del folletín a la historieta: del héroe individual al héroe colectivo

Kenneth D. Mac Farlane Leupin: Cómics chilenos del 1990 al 2007

Mauricio García: Mampato: «el hijo de Armstrong»

Antonio Lobos: Marginalidad, carnaval y humor. Tres personajes chilenos de la década del noventa

Vicente Plaza: La idea de los tres dibujos y su transformación en los cómics de la década del ochenta

Carlos Reyes G.: La novela gráfica en Chile